

<https://helda.helsinki.fi>

pö Musiikki ja luonto : soiva kulttuuri ympäristö k

utukirjat

2019

pö Torvinen , J & Välimäki , S (toim) 2019 , Musiikki ja luonto : soiva kul
aikakaudella . Utukirjat , Nro 10 , Vuosikerta. 2019 , utukirjat , Turku . <

<http://urn.fi/URN:ISBN:978-951-29-7894-6> >

<http://hdl.handle.net/10138/323594>

publishedVersion

Downloaded from Helda, University of Helsinki institutional repository.

This is an electronic reprint of the original article.

This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Please cite the original version.



MUSIIKKI JA LUONTO

Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella

Toimittaneet Juha Torvinen ja Susanna Välimäki

UTU
Utukirjat

Musiikki ja luonto
Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella

Musiikki ja luonto

Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella

Toimittaneet Juha Torvinen ja Susanna Välimäki



Utukirjat 10

Utukirjat julkaisee monitieteistä kotimaista ja kansainvälistä taiteiden tutkimusta.

Utukirjat-toimituskunta

Kaisa Ilmonen

Tutta Palin (päätoimittaja)

Viola Parente-Čapková

Jaana Teinilä

Marjaana Virtanen



VERTAISARVIOITU
KOLLEGIALT GRANSKAD
PEER-REVIEWED
www.tsv.fi/tunnus

Kannen kuva: Laura Paavilainen, *Nurkka*, 2009,
kromogeeninen värivedos (editio 1/5+ap), 80 x 100 cm.

Taitto

Päivi Valotie

ISBN 978-951-29-7893-9 (print)

ISBN 978-951-29-7894-6 (pdf)

ISSN 2341-9326 (print)

ISSN 2670-0832 (online)

Painopaikka

Paino-Kaarina Oy, Kaarina

© kirjoittajat ja Utukirjat

Turun yliopisto 2019, Turku

University of Turku 2019, Turku

Sisällys

Johdanto. Musiikki, luonto ja ekomusikologia <i>Juha Torvinen ja Susanna Välimäki</i>	1
I Musiikki ympäristökritiikkinä	
Välittämisen asteikko. Luonto ja ympäristötrauma suomalaisessa taidemusiikissa <i>Susanna Välimäki</i>	35
Äänimaisemasäveltäminen ja ympäristötietoisuus. Ekokriittiset teemat <i>Water Soundscape Compositon</i> -kilpailusävellyksissä <i>Meri Kytö</i>	67
Lumienkeli eteisessä. Hectorin laulujen luontosuhteesta <i>Tarja Rautiainen-Keskustalo</i>	93
Yhteiskuntakritiikki ja ympäristösuhde Kalevi Ahon opperassa <i>Hyönteiselämää</i> <i>Liisamaija Hautsalo</i>	115
II Ekologiset käytännöt ja äänellinen kulttuuri	
Soitinpuu, sääntely ja retoriikka. Ekomusikologinen tulkinta kitaramarkkinoiden muutoksesta <i>Heikki Uimonen</i>	141

Ekomusiikillisia eleitä ja ilmeitä. Omaehtoisten artistien ympäristösuhteen tarkastelua <i>Noora Vikman</i>	169
---	-----

Lähiluku ja kehystäminen ekokriittisessä musiikintutkimuksessa. Esimerkkeinä Psy ja Sigur Rós <i>John Richardson</i>	195
---	-----

”Kaikki elämän makeus ja riemu”. Aistielämäkerrallisen kävelyn taide ja tiede <i>Helmi Järviluoma</i>	221
---	-----

III Musiikki luontosuhteen rakentajana

Luontosäveltäjä Erik Bergman. Ekomusikologinen näkökulma modernistin nuoruudentuotantoon <i>Juha Torvinen</i>	249
--	-----

Musiikin ”suomalaisuuden” ja ”luonnon” etsintä 1930- ja 1940-lukujen musiikkitieteessä <i>Markus Mantere</i>	284
--	-----

Vesi ja vesimaisemat musiikissa <i>Yrjö Heinonen</i>	307
---	-----

IV Musiikki ja ihmisen rajat

Ihmisäänen kolme ekologiaa. Guattari, <i>Leväooppera</i> ja enemmän-kuin-inhimillinen <i>Milla Tiainen</i>	341
--	-----

Musiikin avantgardistinen ekologia Jacques Attalin, R. Murray Schaferin ja Pauline Oliveroksen ajattelussa <i>Tanja Tiekso</i>	364
--	-----

Miltä maailmanloppu kuulostaa?	
Postapokalyptinen ambient antroposeenin musiikkina	384
<i>Karoliina Lummaa</i>	

Kirjoittajat	408
Nimi- ja teoshakemisto	409
Asiahakemisto	420

Johdanto.

Musiikki, luonto ja ekomusikologia

Tämän kirjoituskokoelman aiheena on musiikin ja luonnon suhde. Aihe on laaja, sillä musiikin ja luonnon yhteyksistä löytyy loputtomasti esimerkkejä. Luonto tai luontokokemus lienee rakkauden ja uskonnollisten teemojen ohella musiikin tavallisin aihe niin historiassa kuin nykypäivässä (esim. Toliver 2011). Koska rakkautta ja uskonnollisia teemoja käsitellään musiikissa usein juuri luontoon liittyvien vertauskuvien avulla, näyttäytyy luonto musiikin itsestään selväksi peruskuvastoksi.

Ihmisen monitahoinen suhde fyysiseen ympäristöön läpäisee musiikin kuin musiikin. Se soi esimerkiksi kansanmusiikkiperinteiden luontoaiheistoissa, renessanssimadrigaalien paimenidyilleissä ja 1800-luvun ohjelmamusiikin luonnonmystiikassa. Luonto symboloi mielentilaa niin Fanny Mendelssohn Henselin (1805–1847) liedeissä kuin Unto Monosen (1930–1968) tangoissa tai 1960-luvun protestilauluissa – joitakin esimerkkejä mainitaksemme.

Voidaan kuitenkin todeta, että jos luonto – fyysisen aineellisuuden merkityksessä – on kaiken olemassaolon ja siten ihmisenkin olemisen perusta, on se niin ikään musiikin perusta paljon syvemmissä ja monitahoisemmassa mielessä kuin vain musiikkikappaleiden aiheistona tai vertauskuvien pankkina. Musiikin ja luonnon suhde onkin laajempi musiikintutkimuksen kysymys kuin mitä pelkkä luontoaiheisen musiikin tarkastelu antaa ymmärtää. Luonto liittyy musiikkia – sen alkuperää ja olemusta – koskeviin teorioihin ja musiikki todellisuuden olemusta koskeviin teorioihin. Musiikin säveljärjestelmien on monissa aikanaan vaikutusvaltaisissa teorioissa katsottu perustuvan luonnonlakeihin, ja

virityks- ja soinnutusjärjestelmiä on pyritty johtamaan luonnon yläsävelsarjoista. Jopa formalistisessa estetiikassa, jonka tulisi torjua musiikin ”ulkopuoliset” merkitykset, musiikin rakentumista kuvataan luontoon liittyvin käsittein ja kielikuvin, kuten ajatuksella orgaanisuudesta (esim. Clark & Rehding 2001). Niin ikään luonnonilmiöitä on lähestytty musiikkina. Erityisesti linnunlaulun ”musiikillisuus” on kiehtonut säveltäjiä, runoilijoita, musiikintutkijoita, biologeja ja luontoharrastajia eri aikoina (Leach 2007; Taylor 2017; vrt. myös esim. Seppä 1922; Rothenberg & Ulvaeus 2009). Nykypäivänä saman voi todeta äänimaisemista ja ylipäättään ympäristön äänistä. Musiikki ja musiikintutkimus on historiassa välillä ymmärretty pikemminkin *luonnontieteeksi* kuin taiteeksi tai humanistiseksi alaksi, ja edelleen musiikkitieteeseen kuuluu luonnontieteellisiä suuntauksia, kuten akustiikka. Nämä ovat vain joitakin ilmeisimpiä esimerkkejä musiikin ja luonnon moninaisista kytköksistä.

Musiikin ja luonnon yhteydellä on vahva filosofinen ulottuvuus. Ääni tai musiikki on usein toiminut ympäröivän todellisuuden metafyyssisenä tulkitsijana tai selittäjänä sekä yleisenä vertauskuvana kaikelle selittämättömälle (ks. Torvinen 2014). Länsimaisen ajattelun historiassa tämä ilmenee selkeimmin antiikkiin juontuvassa ja vielä uudella ajalla vaikuttaneessa näkemyksessä, jonka mukaan äänessä ja musiikissa on havaittavissa kosmoksen rakenteita paljastavia harmonisia lukusuhteita. Satoja vuosia ennen ajanlaskun alkua syntyneessä pythagoralaisessa koulukunnassa pääteltiin monokordin¹ kieltä mittaamalla, että koska sopusointuisimmat intervallit perustuivat yksinkertaisiin lukusuhteisiin (kuten oktaavi 1:2 ja kvintti 2:3), täytyi samanlaisten lukusuhteiden tuottaa harmonisia kokonaisuuksia olevaisessa laajemminkin – kaikkialla luonnossa. Filosofi Platon hahmotteli kosmoksen rakennetta diatonisen sävelasteikon lukusuhteiden pohjalta ja pohti, josko koko maailmankaikkeus tosiasiallisesti soi jatkuvasti. Tämä ajatus sfäärien harmoniasta (ks. esim. Godwin 1993) on sittemmin saanut monia muotoja filosofiassa ja musiikissa aina lukuteoreettisista sävellysjärjestelmistä kosmisia väärähtelyjä etsivään new age -musiikkiin. Väljemmin ajateltuna musiikin liittäminen kysymykseen luonnon tai todellisuuden perimmäisestä olemuksesta, elämän merkityksestä sekä elämän ja kuoleman mysteereistä luonnehtii edelleen monenlaisia musiikkikulttuureja ja -käytäntöjä.

Uudella tavalla ajankohtaiseksi ja kouriintuntuvaksi musiikin ja luonnon suhde on tullut nykymaailmassamme, jota leimaavat laajamittaiset ja ennakoimattomat ekologiset ongelmat. Suhteemme luontoon ei ole itsestään selvä, saati hallittava tai turvallinen, kuten sen vielä 1800-luvulla ehkä ajateltiin olevan (Morton 2007). Ihmisen aiheuttaman planetaarisen ympäristötuhon aikakaudella luonto ei ole mitään yksinkertaista tai pysyvää vaan jotakin uhattua, kadotettua, vaurioitettua ja tuhottua, samalla kun se itsessään koetaan myös tuhoisaksi ja uhkaavaksi, esimerkiksi tsunamien, hirmumyrskyjen ja kuivuuksien takia. ”Luonto” on käsitteenä tullut monimutkaiseksi ja ongelmalliseksi; luonnon käsite sekä käsitteellinen kahtiajako tai vastakohtapari ihminen–luonto on kyseenalaistettu ympäristöfilosofiassa, sosiaalisessa konstruktivismissa, ekofeminismissä, queer-teoriassa, posthumanismissa ja antroposeeni-keskustelussa². Samalla ekokriittinen taide ja tutkimus on kehittynyt ihmisen luontosuhteen ongelmakohtien keskeiseksi tarkastelijaksi yhteiskunnassa.

Musiikin ja luonnon suhde on alkanut soida ympäristöhuolena kaikenlaisessa musiikissa genrestä ja tyylistä toiseen. Esimerkiksi rock-, metalli-, hiphop-, kansan-, klassinen ja kokeellinen musiikki ovat synnyttäneet ympäristökysymyksiin kantaa ottavia suuntauksia, ja 2000-luvulla voidaan jo puhua kaikki musiikin genret läpäisevästä ekokriittisestä nykymusiikista, *ekomusiikista* (vrt. Välimäki 2009; Pedelty 2016). Suomalaisiksi esimerkeiksi mainittakoon vaikka Pehr Henrik Nordgrenin 6. sinfonia *Interdependence* (2000); lapsiduo Ellan ja Aleksin Itämeri-aiheinen levy *Lenni Lokinpoikanen* (2004); Stam1na-yhtyeen kulttuurikritisoiva ja ilmastonmuutosteemainen levy *Viimeinen Atlantis* (2010); taiteilijapari IC-98:n ympäristön muutosta pitkällä aikavälillä kuvaava animaatio Markku Hietaharjun musiikilla *Näkömä vastarannalta* (2011); Áilu Vallen ekokriittistä saameräppiä edustava levy *Duši duše dušat* (2012); Riikka Talvitien Itämeren kuolleesta pohjasta kertova sekakuoroteos *Pinnan alla* (2013); Timo-Juhani Kylösen ja yhteisöllisen työryhmän saimaannorpan suojelun edistämiseen pyrkivä *Norppaooppera* (2013); Rajaton-lauluyhtyeen, Jaakko Kuusiston ja Pekka Kuusiston ilmastonmuutosaiheinen *Kaksi astetta* -niminen konserttiprojekti, laulusarja ja levy (2014); Outi Tarkiaisen saamelais-

ten luontosuhdetta käsittelevä laulusarja mezzosopraanolle ja kamari-orkesterille *Eanan, gida nieida* (2015); Wind on Wind -perinnepuhallinyhtyeen uudenlaisia luontosuhteita hahmotteleva *Sees*-levy (2013); Taina Riikosen Talvivaaraa, yksityisautoilua ja luonnon roskaamista kritisoiva ääniteos *Suomalaisten erityinen luontosuhde* (2016); Ameeban luonnonvaroja ja köyhiä ihmisiä riistävää kulutusyhteiskuntaa kritisoiva räppilevy *Apocalypto* (2016); Maria Kalaniemen ja Eero Grundströmin Pohjois-Karjalan muuttuvaa luontoa käsittelevä *Svalan*-levy (2017); kuvataiteilija Martta Tuomaalan ja muusikko Terttu Järvelän antisipilistinen ja muun muassa Talvivaaran katastrofia kritisoiva performanssi *FinnCycling-Soumi-Perkele!* (2017).³

Ympäristöllisesti kestävä musiikkikulttuuri

Ympäristöaiheisen musiikin ohella 2000-luvun musiikkikulttuuria on luonnehtinut ympäristöteemaisten musiikkifestivaalien ja musiikkihankkeiden kasvu. Ympäri maailman on perustettu esimerkiksi erilaisia *Muusikot ympäristön asialla-* ja *Muusikot ilmastonmuutosta vastaan*-tyyppisiä yhdistyksiä, verkostoja ja hankkeita, jotka toimivat niin globaaleilla kuin paikallisilla tasoilla (esim. ClimateKeys 2019; Climate-Music Project 2019). Konserttijärjestäjät ja musiikki-instituutiot ovat alkaneet huomioida ohjelmistoissaan ja sisällyttää vuotuisiin tapahtumiinsa kansainvälisen Nollapäästöpäivän (Zero Emissions Day, 21.9.) ja Maan päivän (Earth Day, 22.4.) (ks. ZeDay 2019; YK 2019). Konserttijärjestäjät, musiikkifestivaalit (ks. esim. Välimäki 2016; Syrjälä 2017), musiikki-instituutiot ynnä muut musiikkitoimijat pyrkivät vähentämään ympäristökuormitusta ja toimimaan ekologisesti kestävämmiin, missä auttavat muun muassa ympäristöasioiden hallinnan järjestelmät ja sertifiointit, kuten Suomen luonnonsuojeluliiton koordinoima Ekokompassi-ympäristöjärjestelmä (ks. Ekokompassi 2019). Esimerkiksi Ruotsissa Helsingborgin konserttitalo ilmoitti taannoin, että se lopettaa taiteilijoiden lennättämisen konsertteihinsa ja ensisijaistaa kaudesta 2020–2021 alkaen taiteilijat, jotka matkustavat esiintymään suhteellisen läheltä ja voivat matkustaa junalla (Lindqvist 2019). Musiikkitoimijat ja -järjestöt allekirjoittavat sitoumuksia ympäristöllisesti

kestävämmän toiminnan toteuttamisesta ja laativat jäsenistöilleen ympäristöllisesti kestävästä musiikkitoiminnan ohjeistuksia ja oppaita.

Tämän kaltaisia yhteisöllisiä muutoksia edeltää usein yksittäisten ihmisten henkilökohtainen sitoutuminen omassa elämässään ja ammatillisessa toiminnassaan ekologisesti kestävämpään elämäntapaan sekä siitä kumpuava tarve muuttaa ympäröivää musiikkikulttuuria. Muusikot ja musiikin harrastajat etsivät ekologisesti kestävämpiä toimintamalleja työlleen ja harrastukselleen, mutta musiikki ja musiikillinen toiminta voi myös itsessään olla keskeinen osa ekologisemman elämäntavan harjoittamista (ks. Noora Vikmanin artikkeli tässä kirjassa). Yksi esimerkki henkilökohtaisen elämänpiirin merkityksestä ympäristökysymyksissä ja joukkovoimaksi kasvamisesta on Ilmastolupaus-kampanja. Suomalaisista tieteen ja taiteen vaikuttajista – kuten muusikoista – koostuvan Myrskyvaroitus-yhdistyksen kehittämästä *Kansalaisen ilmastolupaus*-kampanjasta tuli Yhdistyneiden Kansakuntien hallinnoima kansainvälinen kampanja, joka kannustaa ihmisiä ympäri maailman puolittamaan hiilijalanjälkensä seuraavan kymmenen vuoden aikana (Ilmastolupaus 2016; ks. myös Yle 2016; Myrskyvaroitus 2019). Ympäristönäkökulma on keskeinen niin ikään soitinrakennuksessa ja musiikin jakelussa (esim. Dawe 2016; ks. myös Heikki Uimosen artikkeli tässä kokoelmassa).

Kaikkea musiikkikulttuuriin liittyvää toimintaa voidaan tarkastella ekologisen kestävyysnäkökulmasta (esim. Titon 2009; Pedelty 2012; Schippers & Grant 2016). Muusikoiden ja musiikkitoimijoiden ohella musiikintutkijat voivat olla ympäristöaktivisteja: he voivat aktivistisella eli toiminnallisella ja yhteistyössä musiikkikentän toimijoiden kanssa tehtävällä tutkimuksella auttaa muuttamaan musiikillisia käytäntöjä ympäristöllisesti kestävämmiksi (Välimäki & Torvinen & Mononen 2018; Torvinen 2018). Niin ikään tärkeä rooli on musiikkiin liittyvällä ympäristökasvatuksella ja ympäristökysymykset huomioivalla musiikkikasvatuksella ja -koulutuksella. 2000-luvulla on kehitetty monenlaisia ympäristö- ja musiikkikasvatuksen yhdistäviä hankkeita sekä ylipäätään musiikin ja ympäristökysymykset yhdistävää pedagogiikkaa aina varhaiskasvatuksesta ja kouluista ammattimaiseen soitonopetukseen sekä taidetta hyödyntäviin yhteisöllisiin ympäristöhankkeisiin (esim. Turner & Freedman 2015; Shevlock 2015; Rickwood 2017). Esimerkiksi pe-

ruskoulun ja lukion aineopettajille suunnattu ympäristökasvatuksellinen tieto- ja aineistopaketti *Open ilmasto-opas* sisältää luvun ”Ilmastonmuutos musiikin opetuksessa” (Sipari et al. 2016).

Musiikkia sovelletaan taidekentän ohella monin tavoin sen ulkopuolella ympäristöaktivistisiin tarkoituksiin, mikä onkin tyypillistä poliittiselle ja yhteisölliselle taiteelle ja taidepohjaisille menetelmille. Muun muassa ympäristöjärjestöt, -kampanjat ja -hankkeet hyödyntävät viestinnässä, mielenosoituksissa ynnä muussa kansalaisvaikuttamisessa musiikkia.

Musiikkia on hyödynnetty myös esimerkiksi ilmastonmuutokseen liittyvässä tiedeviestinnässä. Vuonna 2013 Minnesotan yliopiston ympäristökeskuksen maantieteilijä Scott St. George ja maantieteen opiskelija Daniel Crawford pohtivat ilmastonlämpenemiseen liittyvän datan esittämistä suurelle yleisölle musiikin avulla eli tavalla, joka yhdistäisi faktoihin perustuvan loogisen päättelyn sekä tunneperäisen havaitsemisen. Tuloksena syntyi teos *Lämpenevän planeettamme laulu* (engl. *A Song of Our Warming Planet*) sellolle. Se perustuu NASA:n ja Columbian yliopiston alaisuudessa toimivan, ilmastonmuutosta tutkivan Goddard-insituutin tuottamaan tilastolliseen tietoon maapallon lämpötilan muutoksista vuosina 1880–2012. Tieto muunnettiin peräkkäisten ja samankestoisten sävelten sarjaksi niin, että jokainen sävel ilmensi yhden vuoden keskilämpötilaa planeetallamme. Siten teos rakentui 133 peräkkäisestä sävelestä, jotka soittivat ilmastonlämpenemisen kronologisen historian. Lämpötilat muunnettiin kolmen oktaavin alalle niin, että sellon matalin kieli (C) vastaa tilaston kylmintä vuotta (−0,47 celsiusastetta vuonna 1909) ja jokainen puolisävelaskel 0,03 celsiusastetta planetaarisessa lämpenemisessä (perusta laskettiin vuosien 1951–1980 pohjalta). Matalat sävelet ovat ”kylmempiä” ja korkeammat ”kuumempia”. (Ks. Crawford 2013.) Teosta voi pitää ympäristötieteen musiikkillisena fasilitointina samalla kun se toimii ympäristöaiheisena musiikkiteoksena.

Kouriintuntuva mutta myös suoraan toimintaan kytkeytyvä esimerkki musiikin soveltamisesta ympäristöaktivismiin on eteläafrikkalaisen muusikoiden yhdessä Cape Townin kaupungin kanssa toteuttama hanke, jossa veden säännöstelyä edistetään musiikillisin keinoin. Ete-

lä-Afrikka on maapallon kuivimpia paikkoja, ja vuonna 2017 kaupunki kohtasi historiansa pahimman kuivuuden. Tunnetut pop-muusikot tuottivat kaupungin aloitteesta omista suosituista kappaleistaan lyhyitä kahden minuutin versioita suihkussa laulamista varten, jotta vettä ei kulutettaisi sen kauempaa.⁴ (Ks. Baker 2017.) Jatkuvasti yltyvä puhtaan makean veden pula on koko maailman ongelma. Säästeliäs käyttö osana veden viisasta kiertotaloutta on arkipäivän taito, jota ympäristöjärjestöt suosittavat myös Suomessa; se kuuluu vastuunkantoomme globaaleista ja paikallisista kestävyysongelmista sekä ympäristösiivystyneeseen elämäntapaan (esim. Suomen ympäristökeskus 2018). Lisäksi eteläafrikkalaiset musiikintutkijat ovat tutkineet Dalcroze-rytmiikan avulla mahdollisuuksia tuottaa keskusteluyhteyksiä eri toimijoiden välille vesikriisiin liittyvien ongelmien ratkaisemiseksi (Ginster et al. 2014).

Ehkä keskeisin ympäristötietoisten muusikoiden, musiikintutkijoiden ja musiikkitoimijoiden haaste onkin olla musiikillisessa toiminnassa luova uudella esteettis-eettisellä tavalla, joka sisältää toiminnallisen ekologisen funktion. Musiikin sisältöjen ja esityskulttuurin ohella musiikin *toiminnallinen* luonne on uudella tavalla polttopisteessä ympäristökriisin aikakaudella. Musiikki on tilassa ja ympäristössä kimpoavia ääniaaltoja, esityksiä ja kulttuurisia käytäntöjä, ihmisten sekä ihmisen ja muun ekosfäärin välistä toimintaa, tilan rakentamista ja maailman muovaamista. Ympäristöhaasteisiin voidaan vastata vain, jos kaikki ihmiset ja jokainen kulttuurin alue siirtyy toimimaan ekologisesti kestävämmän maailman puolesta. Niinpä myös musiikkitoimijat ovat heränneet muuttamaan omaa toimintaansa sekä ylipäättään kulttuurin käytäntöjä ekologisesti kestävämmiksi. Ekokriittisen musiikin ja ekologisten musiikkikäytäntöjen ohella musiikkitoimijat voivat harjoittaa suoraa ympäristöaktivismia omien elämäntapojen ja ammatillisen toiminnan piirissä sekä vastuullisina ihmisinä. Muusikot, musiikintutkijat sekä muut musiikkitoimijat voivat myös kehittää uusia musiikin sovellustapoja ympäristöaktiivisissa (vrt. esim. ClimateMusic Project 2019). Ympäristöaiheisen musiikin ja musiikkitapahtumien järjestämisen – sekä niiden tutkimisen – ohella musiikkikentän ja musiikintutkimuksen mahdollisuudet ympäristölliseen aktivismiin ovat niin laajat kuin halua ja luovuutta riittää.

Mitä ekomusikologia on ja miksi?

Tämän artikkelikokoelman perusväite on, että musiikki on nykyisin yhtä syväluotaava luontosuhteemme jäsentäjä kuin mitä se on ollut vaikkapa akustis-metafyysisiin kysymyksiin perehtyneelle antiikin filosofille, tunturin joianneelle muinaissaamelaiselle, kosmosta soittimeen verranneelle renessanssimystikolle ja luomistyönsä luonnollisuuden uskoneelle romantiikan tai modernismin säveltäjälle. Aihe ei vain ole ollut suosiossa perinteisessä musiikkitieteessä, joka on usein pitänyt luontoon liittyviä musiikillisia kokemuksia ja merkityksiä ”ulkomusiikillisina” ja siten vähäarvoisina sisältöinä ja ”pinnallisena jäljittelynä” tai ”luonnontieteellisinä” sivuseikkoina. Koko äänellisen kulttuurin merkitys ihmisen luontosuhteen jäsentäjänä tuntuu nykyisinkin musiikintutkimuksessa usein unohtuvan tai tulevan torjutuksi, vaikka sen tarkastelulle olisi ympäristökriisien aikakaudella erityisen suuri tarve (poikkeuksen tästä yleisestä linjasta muodostavat äänimaisematutkimus, akustinen ekologia ja ekomusikologia).

Väitteitä musiikin ja äänellisen kulttuurin merkityksestä luontosuhteen jäsentäjänä on mahdotonta todentaa pelkästään luonnontieteellisesti kokeellisin tutkimuksin ja akustisin mallein. Sen sijaan kulttuurisesti orientoitunut humanistinen tutkimus voi pyrkiä ymmärtämään musiikkia ihmisen luontosuhteen ilmentäjänä ja rakentajana tavalla, jossa on samanaikaisesti läsnä vuosituhantinen ajattelu- ja uskomusperinne arvoineen ja asenteineen, käsitteellinen selkeys sekä kokemuksellinen koskettavuus. Tähän näkemykseen nojautuen käsillä oleva kirjoituskoelma liittyy laajassa mielessä humanistiseen ympäristöntutkimukseen (Heise & Christensen & Niemann 2017; Oppermann & Iovino 2017; ks. myös Lummaa & Rönkä & Vuorisalo 2012) ja erityisessä mielessä sen musiikintutkimukselliseen haaraan, ekomusikologiaan.

Kaikki kirjan artikkelit liittyvät – vaikka eivät rajaudu – 2000-luvulla syntyneeseen ekokriittisen musiikintutkimuksen suuntaukseen eli ekomusikologiaan. Ekomusikologia tutkii mitä tahansa musiikkia ja musiikkiin liittyvää käytäntöä ihmisen ympäristösuhteen näkökulmasta. Siinä tarkastellaan, minkälaista luontokäsitystä ja ympäristösuhdetta musiikki heijastaa ja rakentaa. Toisin sanoen ekomusikologia tarkaste-

lee ihmisen ja ympäristön vuorovaikutusta siten kuin se ilmenee musiikissa ja musiikkikulttuurissa ja erityisesti ympäristökriisin aikakauden haasteita painottaen.

Ekomusikologialle on ehdotettu useita määritelmä. Etnomusikologi Jeff Todd Titon on määritellyt sen ”musiikin, äänen, kulttuurin ja luonnon tutkimiseksi ympäristökriisin aikakaudella” (ks. Allen & Dawe 2016b, 1–2). Alan kehittäjiin lukeutuvan musiikintutkijan Aaron S. Allenin (2013, 8) mukaan ekomusikologia ”tutkii musiikin, kulttuurin ja luonnon moninaisia yhtymäkohtia” ja ”tarkastelee sellaisia äänellisiä (tekstuaalisia ja esityksellisiä [performatiivisia]) ilmiöitä, jotka liittyvät ekologiaan ja luonnonympäristöön”. Juha Torvinen (2012, 29) on puolestaan ehdottanut ekomusikologialle määritelmää, joka korostaa tutkimuksen poliittista lähtökohtaa ja ympäristöaktivistista tavoitetta:

Ekomusikologia on ympäristökriisien motivoima kriittisen musiikin-tutkimuksen osa-alue, joka tutkii musiikkia ja äänellistä kulttuuria ihmisen ympäristö- ja luontosuhteen indikaattorina pyrkimyksensä ihmisen arvojen ja toiminnan muuttaminen ympäristön kannalta kestävämpään suuntaan.

Tätä määritelmää vasten voimme erotella ainakin seuraavat laajat ja limittäiset ekomusikologisen tutkimuksen alueet ja kohteet, joista edellä on jo esitetty esimerkkejä:

- (1) luonto- ja ympäristöaiheiset musiikkiteokset ja -esitykset, musiikkitapahtumat ja musiikilliset käytännöt;
- (2) musiikkikulttuurin käytäntöjen ekologinen kestävyys;
- (3) yksittäisten muusikoiden ja muusikkoverkostojen toiminta ympäristökysymysten kannalta;
- (4) musiikin sovellukset ympäristöaktivistisessa toiminnassa (esimerkiksi ympäristöjärjestöjen toiminnassa ja mielenosoituksissa);
- (5) musiikillisten menetelmien sovellukset ympäristötutkimuksessa ja sitä koskevassa viestinnässä (esim. ympäristötutkimuksen musiikillinen fasilitointi);
- (6) musiikit ja musiikilliset käytännöt, jotka pyrkivät luovilla taiteellisilla tavoilla edistämään ympäristöllisesti kestävämpää elä-

mäntapaa (esim. kahden minuutin suihkulaulut) tai lisäämään ymmärrystä ympäristöongelmista ja niiden ratkaisumahdollisuuksista (mukaan luettuna musiikin ja ympäristökriisin yhdistävät uudet esteettis-ekologiset sovellukset ja ratkaisut, joita emme osaa etukäteen hahmottaa mutta jotka pyrkivät suoraan toiminnallisuuteen);

(7) musiikintutkimuksen luonne, tehtävät ja tavoitteet ympäristökriisin aikakaudella;

(8) musiikin ja luonnon/ympäristön suhde yleisesti.

Kaikkiin näihin tutkimuskohteisiin ja -alueisiin liittyy mahdollisuus tehdä aktivistista eli kehittävää ja toiminnallista tutkimusta yhdessä musiikkikentän, kulttuuritoimijoiden ja muiden ihmisten kanssa (vrt. Välimäki & Torvinen & Mononen 2018).

Ekomusikologia ammentaa periaatteita ja menetelmiä musiikin- ja ympäristöntutkimuksen ohella erityisesti akustisesta ekologiasta, ekokriittisestä kirjallisuudentutkimuksesta sekä eri aikojen ja kulttuurien tavoista käsitteellistää musiikin ja luonnon suhdetta. Samalla ekomusikologian vaikuttimena ovat ne muutokset ihmisen ja luonnon suhteessa, jotka ilmenevät ympäristöongelmina ja -uhkina. Ekomusikologia kysyy esimerkiksi: Miten musiikki heijastaa ja muokkaa ihmisen ympäristösuhdetta, tänään ja historiassa? Mikä merkitys musiikillisilla käytännöillä on ihmisten ympäristötietoisuudelle? Miten musiikkia voidaan soveltaa ympäristöaktivismissä? Mikä on musiikin ja musiikkikulttuurin tehtävä ympäristökatastrofien ravistelemassa maailmassa? (Esim. Allen et al. 2011; Pedelty 2012; Torvinen 2012; Allen 2013; Välimäki 2015; Allen & Dawe 2016a; Feisst 2016.)

Ekomusikologiaa tarvitaan tämän päivän todellisuuden takia. Elämme ympäristökriisien vammauttamalla planeetalla, jossa ilmasto lämpenee hallitsemattomasti, muovia löytyy valtameren syvimmästä kohdasta ja sen pienimmistä eliöistä, sademetsiä hakataan joka minuutti kymmeniä jalkapallokenttiä vastaava ala, saasteet täyttävät ilman ja vedet, eläinlajeja metsästetään sukupuuttoon, biosfääri köyhtyy ja alkupe räiskansojen elämänmuodot katoavat. Ihminen tuhoaa elintavoillaan ympäristöä järjestelmällisesti. Ympäristöongelmien jokapäiväisyys pa-

kottaa pohtimaan niiden ymmärtämisen ja ehkäisemisen tapoja. Luonnontieteellisen tutkimuksen, lainsäädännöllisten muutosten ja teknologisen kehityksen ohella tarvitaan arvoihin, merkityksiin ja affektiivisiin kokemuksiin vaikuttavia keinoja, kuten humanistisia tieteitä ja taiteiden tutkimusta. Keskittymällä pelkästään teknisiin tai taloudellisiin näkökohtiin ongelmien vakavuus voi jäädä kokematta ja elämättä – kokonaisvaltaisesti ja kunnolla ymmärtämättä.

Musiikin ja luonnon ikiaikainen ja rikas yhteys houkuttelee pohtimaan, mitä tämä yhteys voisi tarkoittaa ympäristökriisien aikakaudella. Kuten edellä todettiin, ei ole syytä olettaa, että musiikin ja luonnon yhteys olisi tänä päivänä ohuempi tai vähämerkityksisempi kuin menneinä vuosisatoina. Sen sijaan on rohkeasti kysyttävä: *Millä erityisellä tavalla musiikin ja luonnon suhde ilmenee nykypäivässä?* Tai saman toisin päin muotoillen: miten ekologinen nykytodellisuus ilmenee tämän päivän äänellisessä ja musiikillisessa kulttuurissa? Minkälaisia muotoja jatkuvasti lisääntyvät ekokriittiset – tai muuten luontoon ja ympäristöön liittyvät – aiheet ja teemat saavat aikamme musiikissa ja äänitaiteessa? Minkälaisia muotoja ympäristöongelmiin vastaaminen ja ekologisesti kestävämmän elämäntavan rakentaminen saavat musiikkialalla ja musiikkikulttuurissa? Miten musiikkikulttuuri ja musiikintutkimus kantavat ympäristöllisen vastuunsa? Miten musiikin ja luonnon yhteys voi toimia biosfäärin ja maailman eduksi tänään, tässä ja nyt?

Ekomusiikki ja ekuuntelu

Musiikin luontokuvaan liittyy 2000-luvulla väistämättä tietoisuus ympäristöongelmista, ja ympäristökysymyksistä on tullut nykymusiikin keskeinen aihe (esim. Torvinen 2012; 2016; 2018; Välimäki 2009; 2019). *Ympäristö- eli ekokriittisellä musiikilla (ja äänitaiteella)* tarkoitamme musiikkia (ja äänitaidetta), joka käsittelee ajankohtaisia luontoon ja ympäristöön liittyviä kysymyksiä musiikillisin keinoin – soivassa aineksessa (mukaan luettuna äänellistetyt tekstit eli sanat) sekä muissa esityksellisissä ja monitaiteellisissa tekijöissä. Nimitämme sitä *ekomusiikiksi* (Välimäki 2009; Torvinen 2012, 27; Pedelty 2016, 7, 11–12, 18; Välimäki 2019).

Ekomusiikki käsittelee ympäristökysymyksiä, ihmisen ja luonnon vuorovaikutusta sekä ihmisen (yhteiskunnan) ympäristöä tuhoavaa elintapaa. Se voi käsitellä esimerkiksi ilmaston lämpenemistä, otsonikatoa, sademetsien hakkuuta, saasteita, ydinvoiman vaaroja, eläinlajien sukupuuttoon metsästämistä, nälänhätää ja alkuperäiskansojen elämänmuotojen katoamista. Vaikka moderni luonnonsuojeluaate syntyi 1800-luvulla, selkeästi poliittisen ympäristökriittisen musiikin juuret ovat 1960–1970-luvun taitteessa ja sen ajan voimakkaassa ympäristöpoliittisessa liikehdinnässä. Klassikkoteoksista voisi mainita vaikka Pete Seegerin *God Bless the Grass* -levyn (1966) ja M. A. Nummisen *Luonnonsuojelu*-levyn (1970) (lisää esimerkkejä ks. Ingram 2010; Torvinen 2012, 9–10; ks. myös Tarja Rautiainen-Keskustalon artikkeli tässä kirjassa).

Koska nykikäsitteemme luonnosta ja ympäristöstä on kriisitietoisuuden täyttämä, kaikki luontoaiheinen musiikki joka tapauksessa käsittelee nykyään luontosuhdetta ympäristökriisien aikakaudella. Tämä tarkoittaa, että myös nykyisiä ympäristöongelmia edeltävinä aikakausina ja länsimaisen, näistä ongelmista pääasiallisesti vastuussa olevan kulttuuripiirin ulkopuolella tehty luontoaiheinen musiikki osallistuu kriisiytyneen luontosuhteemme määrittämiseen. Toisaalta luontoaiheisia 1800–1900-luvun taitteen kansallisromanttisia (esim. Elfrida Andréen, Edvard Griegin, Betzy Holmbergin ja Jean Sibeliuksen) sävellyksiä voisi tarkastella ajan luonnonsuojeluliikkeen näkökulmasta ja luontoaiheisia varhaismodernistisia (esim. Gustav Mahlerin ja Amy Beachin) teoksia modernin ihmisen kipuiluna teollistuvan maailman ja luontoyhteyden kaipausten vieraantuneessa tilassa. Yksi ekomusikologian keskeisiä väitteitä onkin se, että vanhaakin musiikkia kuuntelemme ympäristötietoisin nykikorvin eikä luonto ole kuten ennen edes Franz Schubertin liedissä, Lilli Thunebergin musiikkisadussa, *Suvivirressä* tai inkeriläisessä paimensävelmässä (ks. esim. Juha Torvisen artikkeli tässä kokoelmassa). Luonto on tänä päivänä aina poliittinen kysymys ja arvokeskustelun kohde. Luonnon käsittely nykymusiikissa on väistämättä poliittista tuodessaan esille luontoon ja ympäristöön liitettyjä käsityksiä, asenteita ja arvoja. Tässä mielessä pelkkä luonnon tai ympäristön aiheeksi ottaminen on jo poliittinen teko, koska se esittää luonnon tai ympäristön

ylipäättään tärkeäksi aiheeksi ja nostaa sen pohdinnan kohteeksi (ks. kirjan osat *I Musiikki ympäristökritiikkinä* sekä *III Musiikki luontosuhteen rakentajana*).

Ympäristöongelmien ja niihin reagoivan musiikin kanssa samatahtisesti on lisääntynyt taiteellinen ja tieteellinen kiinnostus *äänelliseen* ympäristöön ja kulttuuriin muun muassa äänimaisematutkimuksen, akustisen ekologian, äänimaisemasäveltämisen, ekokriittisen äänellisen kulttuurin tutkimuksen sekä ympäristötietoisien ääni- ja esitystaiteen muodoissa (ks. esim. Feld 1982; Schafer 1994; Järviluoma et al. 2009; Sterne 2012; Välimäki & Torvinen 2014; Riikonen 2016b; 2018a). Tämä näkyy muun muassa kuuntelemisen käsitteen uudenaikaisina, ympäristö- ja vuorovaikutteisuuskeskeisinä teoretoisointeina sekä tutkimuksellisesti asennoituneen äänellisen ympäristötaiteen ja ympäristökriittisen äänitaiteen kasvuna. Akustemologian (Feld 1982) käsite on niin ikään hyvä esimerkki: akustiikan ja epistemologian yhdistelmästä koostuva, äänellistä tietämistä tarkoittava käsite korostaa erityistä äänellistä maailmassa olemisen tapaa, joka kiinnittyy aina tilallisuuteen ja ympäristöön (ks. kirjan osat *II Ekologiset käytännöt ja äänellinen kulttuuri* sekä *IV Musiikki ja ihmisen rajat*).

Ihmisen ja luonnon suhdetta ilmentävällä ekomusiikilla (tai ekoäänitaiteella) voidaan nähdä olevan seuraavat perustehtävät ihmisen luontosuhdetta jäsentävänä kulttuurisena merkitystyönä:

- (1) Ekomusiikin kognitiivinen funktio tarkoittaa luontoon ja ympäristökysymyksiin liittyvän tiedon, näkemysten ja arvojen välittämistä, tarkastelua ja luomista.
- (2) Ekomusiikin filosofinen funktio liittyy taiteen tutkivaan, kokeelliseen ja käsitteelliseen luonteeseen: ekomusiikki tutkii, etsii ja luo uusia luontoon tai ympäristöön suhtautumisen muotoja, olemisen tapoja ja kokemuksia.
- (3) Ekomusiikin psykologinen funktio piilee sen kyvyssä käsitellä ympäristökriisin ihmisessä aiheuttamia – esimerkiksi ahdistavia – tunteita ja psyykkisiä ongelmia.
- (4) Yhdessä nämä tekijät mahdollistavat ekomusiikin yhteiskunnallisen ja kulttuurisen funktion yhteisöllisenä käytäntönä, perin-

tönnä, kenttänä ja tilana, jossa voidaan julkisesti kohdata, hahmottaa, jakaa ja työstää ympäristöongelmiin liittyviä kokemuksia.

Yksittäinen musiikkikappale voi toimia näillä kaikilla tasoilla, mutta usein jokin niistä korostuu. Ensimmäinen taso painottaa tiedon välittämistä, toinen todellisuuden ja maailmassa-olon tutkimista sekä uuden tiedon kokemuksellista rakentamista, kolmas tunteiden käsittelyä ja neljäs yhteisöllisyyttä. Kokonaisuutena nämä tasot tarkoittavat musiikkia ympäristökysymyksiin liittyvänä kulttuurisena merkitystyönä, jossa tieto ja tunne yhdistyvät eri tavoin. Ekomusiikki ei ole pelkkää trauman työstöä menetyksen suremisen ja syyllisyyden työstämisen mielessä vaan sillä on samalla nimenomaan tulevaisuuteen suuntautunut utooppinen ulottuvuus, joka pyrkii löytämään uudenlaisia, esimerkiksi ekologisesti kestävämpiä tapoja olla olemassa, ymmärtää luontoa ja ympäristöä sekä ihmisen suhdetta niihin (vrt. Välimäki 2015; vrt. myös kirjan osa *I Musiikki ympäristökritiikkinä*). Ekomusiikin yhteisöllisyyttä rakentava funktio liittyy niin ikään siihen, miten musiikki itsessään luo aina tunteen kulttuuriperinnöstä, joka vaatii vaalimista ja joka liittyy sen ekologisiin arvoihin ja käytäntöihin (Ingram 2010, 79).

Ekomusiikki on kuitenkin myös *kuulokulma*; ekomusiikiksi ymmärretyn musiikin ei tarvitse olla eksplisiittisesti luonnonsuojeluaiheista tai muulla tavalla ekokriittistä. Melkein mikä tahansa musiikki voi toimia ekomusiikkina edellä kuvatuissa merkityksissä. Näin ollen myös ennen nykyisiä ympäristöongelmia tehty luontoaiheinen musiikki voi muodostua eko kuuntelun kohteeksi ja kertoa tämän päivän luontosuhteestamme (vrt. esim. Johnson 1999; Richardson 2016; ks. myös kirjan osa *III Musiikki luontosuhteen rakentajana*).

Musiikki on ajassa ja tilassa aukeava taiteen laji, joka voi opettaa ympäristöön sulautumista ja toisen kuuntelua. On paljon musiikin lajeja ja muotoja, joiden tarkoitus on ympäristöön sulauttaminen ja yhteyden kokeminen ympäristön kanssa aina munkkilaulusta ambienttiin ja joiusta jälkiminimalistiseen orkesterimusiikkiin. Tässä mielessä musiikki voi tärkeällä tavalla rakentaa ekokeskeisempää yhteiskuntaa, joka huomioisi luonnon ihmisen tarpeiden tuolla puolen, luonnon myös ihmisessä itessään sekä erilaiset ja heikommalla yhteiskunnan jäsenet lajirajojen ylit-

se. Ekokeskeinen ajattelu ei pidä ihmistä itsestään selvästi muita eläimiä parempana tai arvokkaampana lajina vaan näkee kaikilla lajeilla sekä ylipäätään luonnolla ihmisestä riippumattoman itseisarvon. Musiikki on erinomainen yhteenkuuluvuuden ja ekologisen ykseyden kaiuttaja ja kuuntelija.

Ekomusiikologiassa ja ylipäätään luonnon ja musiikin suhdetta koskevassa tutkimuksessa sekä tässäkin kirjassa jatkuvasti toistuva käsite ”ekologia” saa erilaisia merkityksiä eri käyttöyhteyksissä, tutkimusperinteissä ja puhetavoissa. Tämä kirja liittyy alati laajenevaan tapaan ymmärtää ekologia-termi ideologiaksi ja metaforaksi, jossa ekologia ja ympäristöaktivismi liittyvät toisiinsa (Boyle & Waterman 2016, 25; Feisst 2016, 293; Titon 2016, 72). Kaikkea musiikkia voidaan lähestyä ihmisen maailmassa olemisen tavan ilmentäjänä. Ihmisen oleminen on aina josakin ympäristössä, tilassa ja ajassa olemista; minuus rakentuu vain suhteessa maailmaan, ja luonto on olemisen perusta ja mahdollistaja. Viime kädessä kaikki musiikki soi sitä, miten me ihmiset olemme maailmassa, suhteessa maailmaan, suhteessa luontoon ja suhteessa toisiimme.

Yksi tärkeä ihmisen maailmassaolemista ja ympäristösuhdetta määrittävä piirre on paikallisuus, ja se on keskeinen tekijä ekomusiikissa. Kuten ekomusiikologista tutkimusta tehnyt antropologi Mark Pedelty (2016, 4–5) on huomauttanut, tiettyyn konkreettiseen paikkaan tai ympäristöön liittyvä musiikkiteos kajahtelee ja kolahtaa kuulijassa paremmin kuin mihinkään tiettyyn paikkaan tai ympäristöön liittymätön teos, vaikka kuulijalla ei olisi mitään suhdetta kyseiseen paikkaan tai ympäristöön. Kuulijalla on kuitenkin emotionaalinen suhde omiin paikkoihinsa, jotka ovat osa hänen identiteettiänsä ja merkitykselliseksi koettua elämää. (Pedelty 2016, 4–5; ks. myös Guy 2009; Torvinen 2012; 2016; 2018; 2019; von Glahn 2003.) Kunkin kuulijan oma paikallisuus aktivoituu melkein mitä tahansa paikkaerityistä musiikkia kuunnellessa, koska se muistuttaa hänen omasta paikallisuudestaan ja hänelle itselleen tärkeistä seuduista ja ympäristöistä. Paikat eivät ole kulttuurisesti ylijaraisia, mutta tavat sitoutua paikkoihin (esim. synnyinpaikka, kotiseutu, päivittäinen työmatka ja -ympäristö, suvun juuret) ja niihin kytkeytyvät tunneperäiset lataukset yhdistävät ihmisiä ympäri maailman. Kirjassaan *A Song to Save the Salish Sea* (2016) Pedelty analysoi musiik-

kia ja musiikintekijöitä, jotka liittyvät Yhdysvaltojen luoteisosaa ja Kanadan lounaiskolkkaa yhdistävään Salish-nimiseen sisämereen. Vaikka välimatkaa on tuhansia kilometrejä, saattaa tämä musiikki herättää vastakaikua erityisellä tavalla Itämeren rannalla asuvien, mökkeilevien tai matkaavien suomalaisten korvissa.

Ekomusiikin paikkakeskeisyys näkyy siinäkin, että ympäristöky-symyksiä painottavat muusikot ja musiikkifestivaalit valitsevat konserttipaikoikseen yhä useammin perinteisten konserttisalien ja esitysympäristöjen sijaan erityisiä paikkoja ja ympäristöjä, kuten metsän, tunturinjuuren tai jonkin kulttuurihistoriallisen miljöön (esim. Välimäki 2016; ks. myös Noora Vikmanin artikkeli tässä kokoelmassa). Konserttisalista ulkoilmaan siirtyminen painottaa musiikin yhteyttä ympäristöön ja yhdistää kuulijat tiettyyn paikkaan sekä konkreettisesti että vertauskuvallisesti.

Kirjan sisältö ja luonne

Tiivistetysti voidaan sanoa, että ekomusikologia tutkii musiikin ja luonnon yhteyksiä neljällä toisiinsa kietoutuvalla tasolla: filosofisella tasolla (musiikkia koskeva ajattelu), tekstuaalisella tasolla (teokset ja esitykset sekä niitä koskeva musiikkipuhe), toiminnallisella tasolla (musiikkikulttuuriset käytännöt) sekä soveltavalla tasolla (musiikin ympäristöaktivistiset sovellukset). Vaikka olemme edellä hahmotelleet ekomusikologian kentän varsin laajasti, suurin osa kirjan artikkeleista allekirjoittaneiden artikkelit mukaan lukien käsittelee luonto- tai ympäristöaiheista musiikkia ja pysyy siten lähinnä tekstuaalisella tasolla (vrt. myös kohta 1 aiemmin esittämässämme ekomusikologian tutkimusalueiden ja -kohteiden kahdeksan kohdan luettelossa). Tämä kuvastanee musiikintutkimuksen kenttää Suomessa tällä hetkellä sekä ekomusikologisen tutkimuksen käynnistysvaihetta, joka alkaa monelle musiikintutkijalle tutuimmalta kentältä eli musiikkiteksteistä. Ehkä seuraava ekomusikologian kokoomateos sisältääkin enemmän toiminnallista tutkimusta sekä musiikkikasvatuksellisten kysymysten, musiikkikulttuurin ekologisen kestävyys ja ympäristöaktivististen musiikkisovellusten käsittelyä.

Toisaalta juuri eko- tai luontomusiikin tarkastelu on itsessään musiikintutkimuksen kentässä tärkeä ja poliittinen teko, ja on merkittävää, että kirjaan on saatu näin monta musiikintutkijaa mukaan asiaa pohtimaan. Vaikka pelkkä ekokriittisestä tai luontokeskeisestä musiikista kirjoittaminen ei lopeta kivihiihen louhintaa tai teollista lihantuotantoa, se murtaa sen usein kummallisen hiljaisuuden, joka ympäristökriisin ympärillä on jopa yliopistomaailmassa ja musiikkitieteen instituutioissa (vrt. Corner 2015). Se vakuuttaa ympäristöstä huolestuneen musiikkitieteilijän siitä, että kollegat ja toisetkin ihmiset ajattelevat näitä asioita. Se luo ja ylläpitää keskustelua ja tekee kulttuurista merkitystyötä. Edellä esitetyn ekomusiikin ja eko kuuntelun määritelmiä seuraten kirjan kokonaispyrkimyksenä on hahmotella niitä tapoja ja periaatteita, joilla soiva ja kirjoitettu musiikki muokkaa, heijastaa ja määrittää nykyihmisen luontosuhdetta kognitiivisella, filosofisella, psykologisella ja yhteisöllisellä tasolla.

Kokoelmassa on mukana myös artikkeleita, jotka kurkottavat toiminnallisen tason ja soveltavien tutkimusaiheiden suuntaan (ks. kirjan osa II *Ekologiset käytännöt ja äänellinen kulttuuri*). Usein raja tekstuaalisen ja toiminnallisen tason tutkimuksen välillä onkin häilyvä. Sama musiikki voi tilanteesta riippuen olla luontoon kytkeytyviä merkityksiä hahmottelevan yksityiskohtaisen musiikkianalyysin kohde tai osatekijä yhteiskunnalliseen vaikuttamiseen pyrkivässä aktivistisessa toiminnassa. Toisaalta soivan ja kirjoitetun musiikin tekstuaalisen tason ekomusikologinen analyysi sisältää aina muutoshakuisen eli aktivistisen, toiminnallisen tai soveltavan elementin pyrkiessään vaikuttamaan ihmisen luontosuhteeseen ja ekologiseen tietoisuuteen.

Artikkelien kirjoittajien annettiin valita ”musiikkiin ja luontoon” liittyvä aiheensa vapaasti. Tämä voi olla yksi syy toiseen kokoelmaa yleisesti luonnehtivaan piirteeseen: siihen, että artikkeleissa käsitellyt musiikkiesimerkit ovat enimmäkseen, joskaan eivät kokonaan, peräisin suomalaisesta kulttuuripiiristä. Tutkimuskohteiden kumpuaminen kirjoittajien omasta kieli- ja kulttuuripiiristä voi perustua käytännöllisiin syihin, kuten musiikkiohjelmiston tuttuuteen ja tutkimusmateriaalin saatavuuteen. Aiheiden valikoituminen tutkijoita lähellä olevista musiikin muodoista voi kuitenkin olla myös merkki edellä käsi-

tellystä paikallisuuden merkityksestä ekokriittisessä musiikin- ja taiteentutkimuksessa. Itselle tavalla tai toisella läheisiin paikkoihin ja luonnonympäristöihin liittyvä musiikki on kenties luontevampi (sic!) ekomusikologisen analyysin kohde. Voidaan jopa ajatella, että vain tällaista tuttua ja tuttuihin paikkoihin kytkeytyvää musiikkia analysoimalla ja tulkitsemalla on mahdollista tuoda vakuuttavalla tavalla esille se, miten musiikki rakentaa luontosuhdettamme.

Kirjan artikkelit on jaettu neljään ryhmään. Ensimmäinen osa *Musiikki ympäristökritiikkinä* koostuu artikkeleista, joiden aiheena ovat avoimen ekokriittiset teemat viime vuosikymmenien musiikissa aina 1970-luvun taitteen Hectorista 2010-luvun äänimaisemasäveltäjiin. Ekokriittisessä musiikissa ihmisen luontosuhde ei ole ongelmaton; ympäristökriisien sävyttämä aikakausi on tehnyt luonnon neutraalista kuvaamisesta vaikeaa, jopa mahdotonta.

Susanna Välimäki pureutuu artikkelissaan ”Välittämisen asteikko. Luonto ja ympäristötrauma suomalaisessa taidemusiikissa” planetaarisen ympäristökriisin ja erityisesti ilmastonmuutoksen synnyttämään traumaattiseen tilanteeseen ja sen käsittelyyn 2000-luvun suomalaisessa musiikissa. Ekomusikologisesta musiikkianalyysistä ja psykoanalyttisesta ilmastotrauman tutkimuksesta ammentavan artikkelin esimerkkiteokset ovat P. H. Nordgrenin 6. sinfonia (*Keskinäinen riippuvuus*), Petri Kuljuntaustan ääniteos *Suuri valkoinen joutsen* sekä Jaakko Kuusiston, Pekka Kuusiston ja Rajaton-lauluyhtyeen yhteishanke *Kaksi astetta*. Välimäen mukaan musiikki voi osallistua julkiseen ympäristötrauman kulttuuriseen työstämiseen, joka on välttämätön osa ekologisesti kestävämmän tulevaisuuden yhteisöllistä rakentamista.

Meri Kydön artikkeli ”Äänimaisemasäveltäminen ja ympäristötietoisuus. Ekokriittiset teemat *Water Soundscape Composition* -kilpailusävellyksissä” käsittelee vesiaiheista äänimaisemasävellyskilpailua, joka järjestettiin Suomessa vuosina 2012–2013. Kytö tarkastelee kilpailuun osallistuneita teoksia sekä niiden tekijöiden kirjoittamia teoskuvauksia ympäristötietoisuuden ja ekokriittisen estetiikan näkökulmasta. Äänimaisemasäveltäminen liikkuu äänimaisematutkimuksen, (taide)musiikin tekemisen, ympäristöaktiivisuuden ja pedagogisten pyrkimysten risteysalueella ja on siksi erityisen hedelmällinen ekomusikologinen tut-

kimuskohde. Kydön tutkimuksessa selvisi, että monille kilpailun osallistujille säveltäminen on tapa tehdä tunnetuksi ja suojella tärkeäksi koettuja ympäristöjä. Tällöin sävellys ja sen tekijän laatima sävellysprosessin henkilökohtainen kuvailu muodostavat tulkinnallisen kokonaisuuden, joka voi johdattaa yleisöä kohti parempaa ymmärrystä äänellisistä ympäristöistä ja niihin kytkeytyvistä ekologioista.

Tarja Rautiainen-Keskustalon artikkelissa ”Lumienkeli eteisessä. Hectorin laulujen luontosuhteesta” tarkastellaan suomalaisen populaarimusiikin merkkihenkilön Hectorin eli Heikki Harman 1970-luvun laulutuoannon luontotematiikkaa. Rautiainen-Keskustalo pohtii laulutekstien ekokriittistä sanomaa sekä niiden poliittis-aatteellisen syntyajankohdan että nykypäivän kuulijan kannalta. Suomalaista folk-liikettä koskevassa keskustelussa luontotematiikkaa ei ole juurikaan nostettu esille, vaikka kansainvälisesti se oli liikkeen keskeisiä teemoja. Rautiainen-Keskustalon analyysissä Hectorin lauluista hahmottuu ”eettistä naturalismia” luovia tekijöitä, kuten pastoraaleja, nostalgiaa, surrealismia ja ympäristötuhoon kuvastoa. Laulujen ympäristötematiikan monitulkintaisuus ja kulttuurinen kerroksellisuus korostuvat vertailtaessa eri sukupolvia edustavien kuuntelijoiden kokemuksia.

Ensimmäisen osan viimeinen artikkeli käsittelee oopperaa, joka monimediaisena ja suurtuotantoja suosivana musiikin lajina on näkyvä ja tehokas yhteiskunnallisten kysymysten keskustelukenttä. Tähän liittyy Liisamajja Hautsalon artikkeli ”Yhteiskuntakritiikki ja ympäristösuhde Kalevi Ahon oopperassa *Hyönteiselämää*”. Hautsalo tulkitsee *Hyönteiselämää*-oopperan (1985–1987, ke. 1996) ekokriittiseksi postpastoraaliksi: ympäristökriisin aikakaudella luonto ei ole kuten ennen, joten luontoidylli sisältää väistämättä dystooppisia ulottuvuuksia. Tšekkiläisten kirjailijoiden Karel ja Josef Čapekin samannimiseen yhteiskuntakriittiseen näytelmään perustuvan oopperan pääroolissa ovat antropomorfisesti käyttäytyvät hyönteiset, joiden yhteisöä leimaavat yhteiskunnalliset ja ympäristölliset epäkohdat. Ironisen teoksen musiikki hahmottuu murtuvien ja tyhjiksi paljastuvien luontoidyllien sarjaksi.

Kirjan toisessa osassa *Ekologiset käytännöt ja äänellinen kulttuuri* siirrytään soivan musiikin analysoimisesta tarkastelemaan muita musiikkikulttuuriin ja ääniympäristöihin liittyviä käytäntöjä, menettely-

tapoja ja toiminnallisia periaatteita. Soitinrakennus on yksi ekomusikologisen tutkimuksen keskeisiä aiheita – onhan esimerkiksi kestävyyyden kysymykset liitettävissä soittimissa käytettäviin materiaaleihin. Heikki Uimosen artikkeli ”Soitinpuu, sääntely ja retoriikka. Ekomusikologinen tulkinta kitaramarkkinoiden muutoksesta” paneutuu soitinrakennusmateriaalien ja erityisesti brasilianruusupuun soinnillisiin ominaisuuksiin, arvosoitimien hinnanmuodostukseen kitaramarkkinoilla sekä näihin liittyviin kysymyksiin ekologisesta kestävyydestä suhteessa uhanalaisten puulajien käyttöön. Uimosen aineistona on suomalaisten soitinrakentajien haastattelut, soitinkauppiaiden verkkosivut ja internetin keskustelufoorumit, joissa hän tarkastelee tapoja luoda, ylläpitää ja muokata käsityksiä hyvän soittimen ominaisuuksista. Uimonen pohtii myös sitä, onko keräilysoittimien arvon määrittävien suurten ikäluokkien jälkeen syntyvässä sukupolvi, joka haluaa soittaa ekologisesti valmistetulla ja kestäväen kehityksen vaatimukset täyttävällä soittimella.

Noora Vikmanin artikkelin ”Ekomusiikillisia eleitä ja ilmeitä. Omaehtoisten artistien ympäristösuhteen tarkastelua” tuo esille kulttuurin marginaaleissa toimivien omaehtoisten artistien toimintakulttuuria ja ympäristösuhdetta. Etnografinen tutkimus perustuu vuoden 2015 Kuopion Karhonsaareissa järjestetyssä Karhofest-tapahtumassa käytyihin keskusteluihin. Yhteistä kaikille keskustelukumppaneina toimineille artisteille oli musiikin kokeminen syvällisesti punnituksi ja henkilökoh-taiseksi kestäväen elämäntavan etsimisen keinoksi. Samalla keskusteluis-ta nousi esille kolme performatiivista tapaa, joilla äänelliset käytännöt voisivat palauttaa tai cheyttää affektiivista ympäristöyhteyttä: ympäris-töhuolen musiikillinen hallitseminen ”ekohälyn” keskellä, oman kult-ttuurisen tilan rakentaminen osana omaehtoista ekologista elämäntapaa sekä artistin esitykselliset keinot kestäväen ympäristösuhteen ilmentämi-sessä.

John Richardson kehittelee artikkelissaan ”Lähiluku ja kehystäminen ekokriittisessä musiikintutkimuksessa. Esimerkkeinä Psy ja Sigur Rós” ekologisen lähiluvun menetelmää audiovisuaalisessa musiikintutkimuk-sessa. Ekologisella lähiluvulla hän tarkoittaa tulkintatapaa, joka koros-taa tulkinnallisten viitekehysten avoimuutta ja muuntuvuutta sekä tut-kimuskohteiden herättämiä materiaalisia ja moniaistisia kokemuksia.

Richardson havainnollistaa metodologista kehittelyään kahdella esimerkillä. Video- ja mashup-taiteilija Mikolaj Gackowskin tekemässä musiikkittomassa versiossa Psyn ”Gangnam style” -kappaleen videota korostuu käytettyjen äänimateriaalien luonne. Uudelleenkehystämisen merkityksiä luova kyky korostuu puolestaan Sigur Rósin *Heima*-musiikkilokuvassa, jossa live-esitykseen liittyvät myös tuulen ja lintujen äänet sekä esityspaikkana toimivan rakennuksen akustiikka.

Helmi Järviluoma tarjoaa artikkelissaan ”’Kaikki elämän makeus ja riemu’. Aistielämäkerrallisen kävelyn taide ja tiede” esimerkin kehittämästään aistielämäkerrallisen kävelyn menetelmästä, joka yhdistää sosiaalisen muistelun tutkimuksen, akustemologian ja paikkasidonnaisen menneisyyden tutkimuksen. Tällaisen kävelyn Järviluoma suoritti kirjailija Heikki Turusen kanssa Lieksan Vuonislahdessa. Aistielämäkerralliset, muun muassa äänen, musiikin, hajujen ja näkymien esille kutsumat muistiainesyhdistymät ja erottelut liittyivät Turusella esimerkiksi kansakoulunopettajan huutoon, jalkapallonpeluun ääniin, höyryjunan puksutukseen sekä tanssilavan ja työväentalon musiikkeihin. Tapaustutkimuksen sekä äänellistä ja kulttuurista intiimiä koskevan teoretoinnin myötä Järviluoma tuo esille, miten aistielämäkerrallisen kävelyn kokemuksista voidaan löytää muistamisen dynaamisia prosesseja valmiiden, virallisten ja lukkoon lyötyjen faktojen sijaan. Tällainen dynaaminen aistitieto luo elävän yhteyden menneisyyden ja nykypäivän sekä aistijan ja ympäristön välille.

Kirjan kolmannessa osassa *Musiikki luontosuhteen rakentajana* pureudutaan tapoihin, joilla luontoa ja ihmisen luontosuhdetta on esitetty erilaisissa musiikkityyleissä ja -perinteissä. Osan aloittaa Juha Torvisen artikkeli ”Luontosäveltäjä Erik Bergman. Ekomusikologinen näkökulma modernistin nuoruudentuotantoon”, jossa analysoidaan suomalaisen modernismin keskeisen säveltäjän teosten suhdetta luontoon. Bergmanin aiemmin liki tutkimattoman nuoruudentuotannon tarkastelu paljastaa, miten säveltäjän modernismin juuret löytyvät jo 1930-luvun opiskeluajan sävellyksistä ja niissä ilmenevistä luontosuhteen muutoksista. Samalla artikkeli valottaa yleisesti musiikillisen modernismin suhdetta luontoon soveltamalla kirjallisuudentutkimuksessa kehitettyä ns. vihreän modernismin tutkimusta ekomusikologiseen tutkimukseen.

Markus Mantereen artikkeli ”Musiikin ’suomalaisuuden’ ja ’luonnon’ etsintä 1930- ja 1940-lukujen musiikkitieteessä” edustaa suomalaisen musiikintutkimuksen oppihistoriaa. Artikkelissa tarkastellaan ”luonnon” ja ”luonnollisuuden” merkityksiä 1930- ja 1940-lukujen musiikkipuheessa Suomessa. Varhaisessa suomalaisessa musiikintutkimuksessa musiikin ”luonnollisuus” oli sen laadun tae ja edellytys. Luontokytköksen ihannoinnilla oli myös poliittinen sävy, sillä musiikin luonnollisuus yhdistettiin usein nationalistisesti suomalaiskansalliseen erityisyyteen. Mantere tarkastelee suomalaisen musiikkitieteen keskeisten hahmojen Otto Anderssonin, Toivo Haapasen, Ilmari Krohnin, Armas Launiksen ja A. O. Väisäsen kirjoituksia eritellen niistä musiikin luonnollisuutta ihannoivia sisältöjä, näiden ajatusten saksalaisia juuria sekä yhteyttä musiikkihermeneutiikkaan.

Yrjö Heinosen artikkeli ”Vesi ja vesimaisemat musiikissa” osallistuu musiikin ja maiseman suhdetta koskevaan musiikkitieteelliseen keskusteluun. Heinonen analysoi veden eri ilmenemismuotojen ja musiikin välisiä vastaavuuksia sekä niitä musiikillisia keinoja, joilla näitä isomorfioita on toteutettu. Tarkastelu korostaa musiikkiin ja veteen liittyvien kokemusten intermodaalisia ulottuvuuksia eli eri aistipiirejä yhdistäviä tekijöitä. Heinonen osoittaa runsain esimerkein, aina C. W. Gluckin galanttioopperasta ja Beethovenin klassisromanttisesta sinfoniasta Lasse Mårtensonin ja José Felicianon hittikappaleisiin, miten yltäkylläistä vesiaiheisto on musiikissa eri aikoina ja tyyleissä. (Tätä vesimusiikin moninaisuutta todistaa osaltaan myös Meri Kydön vesimaisema-aiheisen sävellyskilpailun tuotantoa käsittelevä artikkeli kirjan osassa I.)

Musiikki ja luonto -kokoelman neljännessä ja viimeisessä osiossa *Musiikki ja ihmisen rajat* korostuu filosofinen kysymys ihmisen ja luonnon suhteesta sekä tämän suhteen uudelleenmäärittymisestä musiikillisissa nykykäytännöissä. Antroposeeni- ja posthumanismikeskusteluihin liittyvät artikkelit hahmottavat monin tavoin kysymyksiä ihmisen ja ei-ihmisen rajasta. Milla Tiaisen lähtökohtana on uusmaterialistinen ja posthumanistinen ajattelu – erityisesti Félix Guattarin ekosofia – sekä ihmisäänen tutkimus, esitystutkimus ja ekomusikologia. Artikkelissaan ”Ihmisäänen kolme ekologiaa. Guattari, *Leväooppera* ja enemmän-kuin-inhimillinen” hän haastaa antroposentrisiä maailmassa toimimisen ta-

poja ja pohtii, millä tavoin ihmisäänen ympäristöllisyys voidaan hahmottaa ei-ihmiskeskeisesti. Tarkemman analyysin kohteena on London Design Festival -tapahtumassa vuonna 2012 kantaesitetty performanssi-, media- ja äänitaiteen hanke *The Algae Opera* (suom. *Leväooppera*).

Tanja Tiekso hahmottaa artikkelissaan ”Musiikin avantgardistinen ekologia Attalin, Schaferin ja Oliveroksen ajattelussa” avantgardistisen perinteen ympäristöllisiä perusjuonteita. Avantgardistisella ekologialla hän tarkoittaa perinteisistä valtahierarkioista irtautuvaa musiikin tekemisen tapaa, jossa taiteen ja ympäristön suhde voi ilmetä uusin, ekologisesti radikaalein ja edistyksellisin tavoin. Tiekson ajattelu ammentaa erityisesti yhteiskuntateoreetikko Jacques Attalin, äänimaisematutkija ja ympäristöaktivisti R. Murray Schaferin sekä säveltäjä Pauline Oliveroksen näkemyksistä. Tiekso korostaa artikkelissaan – edellä esitellyn Noora Vikmanin artikkelin tavoin mutta erilaisesta teoreettisesta tulkulmasta ponnistaen – omaehtoisten musiikkikäytäntöjen ekologista ja eettistä potentiaalia.

Kirjoituskokoelma on hyvä päättää Karoliina Lummaan johdolla maailmanlopun ääniin. Lummaan artikkelissa ”Miltä maailmanloppu kuulostaa? Postapokalyptinen ambient antroposeenin musiikkina” tarkastellaan kahta postapokalyptista dark ambient -teosta: New Risen Throne -yhtyeen levyä *Whispers of the Approaching Wastefulness* (2007) ja Cities Last Broadcast -yhtyeen levyä *The Cancelled Earth* (2009). Kummankin levyn aiheena on ihmiskunnan ja/tai luonnon tuho. Artikkelit yhdistää taiteellisten postapokalypsien esiinnousun, konemusiikin tutkimuksen ja posthumanistisen ympäristöfilosofian. Teoreettisena kehyksenä toimii antroposeeni-ajattelu, joka pyrkii käsittelemään tunteitamme maailman katoamista ihmisen vaikutuksen ulottuessa kaikialle maapallolla. Samalla inhimillisen ja ei-inhimillisen välinen ero on hävinnyt, koska maapallolta ei löydy enää mitään sellaista, jonka olemiseen ihminen ei olisi vaikuttanut jollakin lailla. Lummaa kysyy valitsemiaan musiikkiesimerkkejä kuuntelemalla, miten äänen, materiaalsen maailman ja ihmisen suhteet jäsentyvät näissä teoksissa ja nykymaailmassa sekä mikä on ei-inhimillisen luonnon paikka ja merkitys äänen, maailman ja ihmisen lopunaikaisissa suhteissa.

Musiikki luontofilosofiana

Viimeistään 1980-luvulla musiikkitieteen valtavirta siirtyi yhä enenevässä määrin sävelteosten sisäisten lainalaisuuksien selvittämisestä kulttuurisiin kysymyksiin sukupuolesta, luokasta, etnisyydestä ja vallasta musiikissa ja musiikintutkimuksessa. Ekomusikologian esiinmarssi taas osoittaa, että nyttemmin on yhä enenevässä määrin alettu pohtia musiikillisten käytäntöjen suhdetta maahan, biosfääriin ja antroposeeniin. Tämän pontimena ja ekomusikologian radikaaliuden osoituksena voidaan todeta, ettei kysymyksiä sukupuolesta, luokasta, etnisyydestä ynnä muusta edes voida esittää sen paremmin musiikissa ja musiikintutkimuksessa kuin missään muuallakaan, jos koko biosfääri tuhoutuu (ks. Coupe 2000, 5). Samoin tulevaisuuden musiikki on merkityksetön kysymys, jos ihmiskunnalla tai maapallolla ei ole ylipäätään tulevaisuutta, ainakaan siinä muodossa, jossa olemme sen tunteneet.

Kuten edellä on mainittu, musiikki on kautta aikain ollut vertauskuvallinen keino hahmottaa selittämättömiä ilmiöitä: kosmoksen rakennetta, jumalallisia voimia, tunteiden yliyksilöllisyyttä, aivojen toimintaa tai organismien holistisuutta. Musiikki – ja ylipäätään äänelliset käytännöt – voidaan ymmärtää filosofiseksi projektiksi, joka hahmottelee eksistentiaalisia ja ontologisia, ihmisen paikkaa maailmankaikkeudessa ja maailmankaikkeuden perimmäistä luonnetta koskevia kysymyksiä sekä epistemologisia ja eettisiä kysymyksiä inhimillisen tiedon mahdollisuuksista ja rajoista ja oikeudenmukaisesta elämästä. Ympäristökriisin aikakaudella kaikki nämä musiikin – ja ylipäätään ihmisen kulttuurin – filosofiset ulottuvuudet näyttävät yhdistyvän yhdeksi maapallon uhattua tulevaisuutta koskevaksi haasteeksi: maailmankuvan, ihmiskuvan ja hyvän elämän filosofiset perusteet joudutaan ekoapokalyptisessa tilanteessa rakentamaan uudestaan. Musiikki tekee osaltaan tätä merkitystyötä.

Voidaan väittää, että musiikin perimmäisiä mysteerejä ilmentävä vertauskuvallinen funktio korostuu yhteiskunnallisina ja maailmankäsitteellisinä murroskausina, joita luonnehtii kokemus tiedon riittämättömyydestä. Tämän artikkelikokoelman keskeinen viesti on, että ympäristöongelmat ovat aikamme suurimpia tiedollisia haasteita ja että

nimenomaan musiikki ja muut äänelliset käytännöt voivat lisätä niitä koskevaa ymmärrystämme. Musiikki yhdistää tehokkaalla tavalla tiedolliset ja käsitteelliset ulottuvuudet kokemukselliseen, keholliseen, aistimelliseen ja tunneperäiseen olemassaoloon ja sitoo kuulijansa ympäristöön enemmän kuin erottaa siitä. Äänelliset käytännöt ehdottavat perustaltaan jakamatonta, ”ekologista” todellisuutta. Musiikki voi olla erityisesti nykypäivänä *luontofilosofiaa*, joka tulkitsee luontoa jonnain, johon ei voida palata, jota ei voida ylittää ja jota ei voida tarkkailla etäältä mutta joka on antiikin *fysis*-termin mukaisesti dynaaminen prosessi ja sen olevan, jota itsekin olemme, ilmenemisen tapa (ks. Badiou 2006, 123–129; Toadvine 2009, 7). Meidän pitää kuitenkin ensin uskaltaa *kuunnella*. Vaikeasti torjuttava akustinen kokemus saattaa paljastaa luontosuhteemme ongelmallisuuden, traumaattisuuden ja epäharmonisuuden sietämättömänkin kouriintuntuvasti.⁵

Vitteet

¹ Monokordi on yksikielinen ja laatikkomainen, virsikanteleen tapainen soitin.

² Antroposeeni tarkoittaa planetaarista aikakautta, jolla ihmisvaikutus näkyy kaikkialla fyysisessä ympäristössä ja siis myös luonnossa. Antroposeenin monista – geologisista, biologisista, sosiaalisista ja kulttuurisista – ulottuvuuksista ks. esim. Toivanen et al. 2017; Korhonen & Toivanen 2017. Antroposeenista ja musiikista tai äänellisestä kulttuurista ks. esim. Currier 2014; Riikonen 2018b.

³ Nordgrenin sinfoniasta sekä *Kaksi astetta* -laulusarjasta ks. Susanna Välimäen artikkeli tässä kirjassa; Áilu Vallen ekokriittisestä musiikista ks. Välimäki 2019; *Norppapaoopperasta* ks. Kivinen 2018; Tarkiaisen laulusarjasta ks. Torvinen 2019; Riikosen ääniteoksesta ks. Riikonen 2016a; ekokriittisistä teemoista Ameeban tuotannossa ks. Rantakallio 2019; Tuomaalan performanssista ja Järvelän musiikista ks. Mononen 2018; Välimäki 2019. Perinteisten genreluokittelujen sijaan olemme musiikissa ja äänitaiteessa kiinnostuneita niiden lähtökohtaisesta tai oletetusta ekokriittisestä potentiaalista.

⁴ Kiitämme Erkki Huovista, joka kertoi tästä hankkeesta kuin myös kappaleen lopussa mainitusta hankkeesta.

⁵ Sini Mononen on osallistunut tämän kirjan tekoon toimiessaan tutkimusavustajana Juha Torvisen akatemitutkijan projektissa *Music, Nature and Environmental Crises: A Northern Perspective on Ecocritical Trends in Contemporary Music* (Su-

men Akatemia, 2014–2019), jonka tuloksiin tämä kirja kuuluu. Kiitämme Siniä tästä työstä. Kiitämme kommentteista myös Taina Riikosta, Marjaana Virtasta, Erkki Huovista, Tutta Palinia ja kahta kirjakäsikirjoituksen anonyymia arvioitsijaa.

Lähteet

Allen, Aaron S. 2013. Ekomusikologia (ekokriittinen musiikintutkimus), käänt. Juha Torvinen. *Musiikin suunta* 1: 8–10.

Allen, Aaron S. & Dawe, Kevin, toim. 2016a. *Current Directions in Ecomusicology: Music, Culture, Nature*. New York: Routledge.

Allen, Aaron S. & Dawe, Kevin. 2016b. Ecomusicologies. Teoksessa *Current Directions in Ecomusicology: Music, Culture, Nature*, toim. Aaron S. Allen & Kevin Dawe, 1–15. New York: Routledge.

Allen, Aaron S. & Grimley, Daniel M. & Rehding, Alexander & Glahn, Denise von & Watkins, Holly. 2011. Colloquy: Ecomusicology. *Journal of the American Musicological Society* 64 (2): 391–424.

Badiou, Alain. 2006. *Being and Event*. Käänt. Oliver Feltham. London: Continuum. Ilmestyi alun perin 1988.

Baker, Aryn. 2017. Can Singing in the Shower Fight Climate Change? One Major City Thinks So. *Time* 16.11.2017. <http://time.com/5027780/climate-change-shower-singing/>. (Sivuilla käyty 15.1.2019.)

Boyle, Alice W. & Waterman, Ellen. 2016. The Ecology of Musical Performance: Towards Robust Methodology. Teoksessa *Current Directions in Ecomusicology: Music, Culture, Nature*, toim. Aaron S. Allen & Kevin Dawe, 25–39. New York: Routledge.

Clark, Suzannah & Rehding, Alexander, toim. 2001. *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

ClimateKeys. 2019. ClimateKeys: Musical conversations across the world about climate change solutions. ClimateKeys-hankkeen verkkosivut, <http://www.climatekeys.com/climatekeys>. (Sivuilla käyty 15.1.2019.)

ClimateMusic Project. 2019. The ClimateMusic Projectin verkkosivu, <http://www.theclimatemusicproject.org/>. (Sivuilla käyty 15.1.2019.)

- Corner, Adam. 2015. See This World: Musicians and Climate Change. *Crack Magazine* 8.12.2015, <https://crackmagazine.net/article/long-reads/see-this-world-musicians-climate-change/>. (Sivuilla käyty 15.1.2019.)
- Coupe, Laurence. 2000. General Introduction. Teoksessa *The Green Studies Reader: From Romanticism to Ecocriticism*, toim. Laurence Coupe, 1–8. London & New York: Routledge.
- Crawford, Daniel. 2013. A Song of our Warming Planet. Minnesotan yliopiston Ympäristökeskuksen tuottama video, <https://www.youtube.com/watch?v=5t08CLczdK4>. (Sivuilla käyty 15.2.2019.)
- Currier, Nathan 2014. Classical Music in the Anthropocene. *Ecomusicology Newsletter* 3 (1): 8–12, 30–51.
- Dawe, Kevin. 2016. Materials Matter: Towards a Political Ecology of Musical Instrument Making. Teoksessa *Current Directions in Ecomusicology: Music, Culture, Nature*, toim. Aaron S. Allen & Kevin Dawe, 101–121. New York: Routledge.
- Ekokompassi. 2019. Ekokompassi-ympäristöjärjestelmän verkkosivu, <https://ekokompassi.fi/>. (Sivulla käyty 15.8.2018.)
- Feisst, Sabine. 2016. Music and Ecology. *Contemporary Music Review* 35 (3): 293–295.
- Feld, Steven. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Ginster, Martin & Tempelhoff, Johann & van der Merwe, Liesl & Berner, S. & Motloun, Sysman & Rabali, U. 2014. Sharing Ideas on Water Through Music and Movement: Dalcroze-Inspired Activities. Teoksessa *Running on Empty: Investigating the 2013 Brandfort Water Supply Crisis*, 75–86. Vanderbiltpark: North-West University.
- Glahn, Denise von. 2003. *The Sounds of Place: Music and the American Cultural Landscape*. Boston: Northeastern University Press.
- Godwin, Joscelyn. 1993. *The Harmony of the Spheres: A Sourcebook of the Pythagorean Tradition in Music*. Rochester, VT: Inner Traditions International.
- Guy, Nancy. 2009. Flowing Down Taiwan's Tamsui River: Towards an Ecomusicology of the Environmental Imagination. *Ethnomusicology* 53 (2): 218–248.
- Heise, Ursula K. & Christensen, Jon & Niemann, Michelle, toim. 2017. *The Routledge Companion to the Environmental Humanities*. London & New York: Routledge.

Ilmastolupaus. 2016. Ilmastolupaus-kampanjan kansainvälinen verkkosivu, <https://climatepledge.global/fi/>. (Sivuilla käyty 28.6.2018.)

Ingram, David. 2010. *The Jukebox in the Garden: Ecocriticism and American Popular Music Since 1960*. Amsterdam: Rodopi.

Johnson, Julian. 1999. *Webern and the Transformation of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press.

Järviluoma, Helmi & Kytö, Meri & Truax, Barry & Uimonen, Heikki & Vikman, Noora, toim. 2009. *Acoustic Environments in Change & Five Village Soundscapes*. Tampere & Joensuu: Tampereen ammattikorkeakoulu & Joensuun yliopisto.

Kivinen, Katariina. 2018. Ympäristöaktivistiset ulottuvuudet *Norppaoopperassa* (2012–2013). Julkaisematon musiikkitieteen HuK-tutkielma, Turun yliopisto.

Korhonen, Ari & Toivanen, Tero, toim. 2017. *Antroposeeni*-teemanumero. *Tiede & edistys* 1.

Leach, Elizabeth Eva. 2007. *Sung Birds: Music, Nature, and Poetry in the Later Middle Ages*. Ithaca: Cornell University Press.

Lindqvist, Stefan. 2019. Helsingborgs symfoniorkester slutar flyga in artister och dirigenter. *Helsingborg* 11.2.2019.

Lummaa, Karoliina & Rönkä, Mia & Vuorisalo, Timo, toim. 2012. *Monitieteinen ympäristötutkimus*. Helsinki: Gaudeamus.

Mononen, Sini. 2018. Sotkamon saatana ja protestin pervo politiikka. Kulttuurilehti *Mustekala* 70 (1, teemanumero *Antroposeeni ja kulttuurinen äänentutkimus*), <http://mustekala.info/teemanumerot/antroposeeni-ja-kulttuurinen-aanentutkimus-1-2018-vol-70/sotkamon-saatana-ja-protestin-pervo-politiikka/>. (Sivuilla käyty 15.8.2018.)

Morton, Timothy. 2007. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Myrskyvaroitus. 2019. Myrskyvaroitus – Storm Warning ry, ilmastonmuutoksen kiihtyvästä vauhdista huolestuneiden yksityisten ihmisten vuonna 2013 perustaman yhdistyksen verkkosivut, <http://myrskyvaroitus.fi/tietoa-yhdistyksesta/>. (Sivuilla käyty 28.6.2018.)

Oppermann, Serpi & Iovino, Serenella, toim. 2017. *Environmental Humanities: Voices from the Anthropocene*. London: Rowman & Littlefield.

Pedelt, Mark. 2012. *Ecomusicology: Rock, Folk, and the Environment*. Philadelphia: Temple University Press.

———. 2016. *A Song to Save the Salish Sea: Musical Performance as Environmental Activism*. Bloomington: Indiana University Press.

Rantakallio, Inka. (2019). *New Spirituality, Atheism, and Authenticity in Finnish Underground Rap*. Musiikkitieteellinen väitöskirja, Turun yliopisto.

Richardson, John. 2016. Ecological Close Reading of Music in Digital Culture. Teoksessa *Embracing Restlessness: Cultural Musicology*, toim. Birgit Abels, 111–142. Hildesheim: Olms.

Rickwood, Julie. 2017. Lament, Poetic Prayer, Petition, and Protest: Community Choirs and Environmental Activism in Australia. *MUSICultures* 44 (2, teemanumero *Singers and Songs of Social Protest*): 109–132.

Riikonen, Taina. 2016a. Suomalaisten erityinen luontosuhde. Ääni-installaation esittelyteksti (Äänitaiteen galleria Akusmata, Helsinki, 18.5.–3.6.2016), <https://akusmata.com/taina-riikonen-suomalaisten-erityinen-luontosuhde>. (Sivuilla käyty 28.6.2018.)

———. 2016b. Äänittäminen, autoeroottisuus ja mikrofoniiho. *Etnomusiikologian vuosikirja* 28, toim. Saijaleena Rantanen & Meri Kytö & Kim Ramstedt, 1–21. Helsinki: Suomen Etnomusiikologinen Seura, <https://doi.org/10.23985/evk.60237>. (Sivuilla käyty 15.2.2019.)

———. 2018a. Etäisen human katveessa – Hanasaaren B-voimala, fossiilikapitalismi ja atomisaation sointi. Kulttuurilehti *Mustekala* 70 (1, teemanumero *Antroposeeni ja kulttuurinen äänentutkimus*), <http://mustekala.info/teemanumerot/antroposeeni-ja-kulttuurinen-aanentutkimus-1-2018-vol-70/etaisen-humanan-katveessa-hanasaaren-b-voimala-fossiilikapitalismi-ja-atomisaation-sointi/>. (Sivuilla käyty 15.1.2019.)

Riikonen, Taina toim. 2018b. *Antroposeeni ja kulttuurinen äänentutkimus* -teemanumero. Kulttuurilehti *Mustekala* 70 (1, teemanumero *Antroposeeni ja kulttuurinen äänentutkimus*), <http://mustekala.info/teemanumerot/antroposeeni-ja-kulttuurinen-aanentutkimus-1-2018-vol-70/etaisen-humanan-katveessa-hanasaaren-b-voimala-fossiilikapitalismi-ja-atomisaation-sointi/>. (Sivuilla käyty 15.1.2019.)

Rothenberg, David & Ulvaeus, Marta, toim. 2009. *The Book of Music and Nature: An Anthology of Sounds, Words, Thoughts*. Middletown: Wesleyan University Press.

Schafer, R. Murray. 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books.

Schippers, Huib & Grant, Catherine, toim. 2016. *Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective*. New York: Oxford University Press.

Seppä, Jussi. 1922. *Lintujen äänet. Taskukirja lajin määrittämiseksi laulusta ja kutsuäänistä tekijän kuvittamana*. Helsinki: WSOY.

Shevlock, Daniel J. 2018. *Eco-Literate Music Pedagogy*. New York & Abingdon: Routledge.

Sipari, Pinja et al. 2016. Ilmastonmuutos musiikin opetuksessa. Teoksessa *Open ilmasto-opas*, toim. Pinja Sipari, 112–116. Helsinki: Maj ja Tor Nesslingin säätiö & Pinja Sipari, <https://openilmasto-opas.fi/musiikki/>. (Sivuilla käyty 15.1.2019.)

Sterne, Jonathan, toim. 2012. *The Sound Studies Reader*. Abingdon & New York: Routledge.

Suomen ympäristökeskus. 2018. Vesi kiertotaloudessa. Suomen ympäristökeskuksen verkkosivu, [https://www.syke.fi/fi-FI/Tutkimus_kehittaminen/Kiertotalous/Vesi_kiertotaloudessa\(45492\)](https://www.syke.fi/fi-FI/Tutkimus_kehittaminen/Kiertotalous/Vesi_kiertotaloudessa(45492)). (Sivuilla käyty 15.1.2019.)

Syrjälä, Elina. 2017. *Ekomusikologinen näkökulma suomalaisten musiikkifestivaalien ympäristötyöhön. Esimerkkeinä Flow Festival, Meidän Festivaali ja Provinssi*. Musiikkitieteen pro gradu -tutkielma, Helsingin yliopisto, <https://helda.helsinki.fi/handle/10138/228992>. (Sivuilla käyty 15.1.2019.)

Taylor, Hollis. 2017. *Is Birdsong Music? Outback Encounters with an Australian Songbird*. Bloomington: Indiana University Press.

Titon, Jeff Todd. 2009. Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint. *The World of Music* 51 (1): 119–137.

———. 2016. Why Thoreau? Teoksessa *Current Directions in Ecomusicology: Music, Culture, Nature*, toim. Aaron S. Allen & Kewin Dawe, 69–79. New York: Routledge.

Toadvine, Ted. 2009. *Merleau-Ponty's Philosophy of Nature*. Evanston: Northwestern University Press.

Toivanen, Tero & Lummaa, Karoliina & Majava, Antti & Järvensivu, Paavo & Lähde, Ville & Vaden, Tere & Eronen, Jussi T. 2017. The Many Anthropocenes: A Transdisciplinary Challenge for the Anthropocene Research. *The Anthropocene Review* 4 (3): 183–198.

Toliver, Brooks. 2011. The Alps and the *Alpine Symphony*, and Environmentalism: Searching for Connections. *Green Letters* 15 (1): 8–21.

Torvinen, Juha. 2012. Johdatus ekomusikologiaan. Musiikintutkimuksen vastuu ympäristökriisien aikakaudella. Teoksessa *Etnomusikologian vuosikirja* 24, toim. Tarja Rautiainen-Keskustalo & Maija Kontukoski, 8–34. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

———. 2014. Musiikin filosofisuus ympäristökriisien aikakaudella. *Agon* 4, <http://agon.fi/article/musiikin-filosofisuus-ymparistoongelmien-aikakaudella/>. (Sivuilla käyty 28.6.2018.)

———. 2016. Synty tiedon kaiut. Luontoyhteyden kokemus Kalevi Ahon teoksissa *Sieidi* ja *Kahdeksan vuodenaikaa*. Teoksessa *Äänimaisemissa. Kalevalaseuran vuosikirja* 95, toim. Helmi Järviluoma & Ulla Piela, 117–138. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

———. 2018. Tutkija ympäristöaktivistina. Teesejä musiikkitieteilijän luontosuhteesta. Teoksessa *Musiikki muutosvoimana. Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*, toim. Sini Mononen & Susanna Välimäki, 89–106. Helsinki: Suoni, <https://www.suoni.fi/julkaisut/>. (Sivuilla käyty 15.1.2019.)

———. 2019. Resounding: Feeling, Mytho-ecological Framing, and the Sámi Conception of Nature in Outi Tarkiainen's *The Earth, Spring's Daughter*. *MUSICultures: Journal of the Canadian Society for Traditional Music* 45 (1–2): 167–189.

Turner, Kate & Freedman, Bill. 2015. Music and Environmental Studies. *The Journal of Environmental Education* 36 (1): 45–52.

Välimäki, Susanna. 2009. Green Music. *Finnish Music Quarterly* 3: 18–23.

———. 2015. *Muutoksen musiikki. Pervoja ja ekologia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere: Tampere University Press.

———. 2016. Musiikkifestivaali yhteiskunnallisena keskusteluna. Tapaustutkimus vuoden 2015 Meidän Festivaalista. *Musiikki* 2–3: 37–63.

———. 2019. Ympäristökriittinen suomi- ja saameräppi: Paleface, Áilu Valle ja Terttu Järvelä. Teoksessa *Hiphop Suomessa. Puheenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*, toim. Venla Sykäri & Inka Rantakallio & Elina Westinen & Dragana Cvetanović, 180–209. Helsinki: Nuorisotutkimusseura.

Välimäki, Susanna & Torvinen, Juha. 2014. Ympäristö, ihminen ja eko-apokalypsi. Miten nykytaide kuuntelee luontoa? *Lähikuva* 27 (1): 8–27.

Välimäki, Susanna & Torvinen, Juha & Mononen, Sini. 2018. Aktivistinen musiikintutkimus. Teoksessa *Musiikki muutosvoimana. Aktivistisen musiikintutkimuksen manifesti*, toim. Sini Mononen & Susanna Välimäki, 1–7. Helsinki: Suoni, <https://www.suoni.fi/julkaisut/>. (Sivuilla käyty 15.1.2019.)

YK. 2019. International Mother Earth Day 22 April. Yhdistyneiden Kansakuntien verkkosivut, <http://www.un.org/en/events/motherearthday/>. (Sivuilla käyty 15.1.2019.)

Yle. 2016. Suomalainen ilmastolupaus kampanjaksi YK:n siivellä. *Yle Uutiset* 14.9.2016, <https://yle.fi/uutiset/3-9166040>. (Sivuilla käyty 15.1.2019.)

ZeDay. 2019. Zero Emissions Day on September 21. The Global 24 hour Moratorium on the use of Fossil Fuels, <http://zeroemissionsday.org/>. (Sivuilla käyty 15.1.2019.)

I Musiikki ympäristökritiikkinä

Välittämisen asteikko.

Luonto ja ympäristötrauma suomalaisessa taidemusiikissa¹

Ilmastomuutosta voidaan pitää aikamme traumaattisimpana tosiasiana, koska kyseessä on koko maapallon kuoleminen – ainakin sellaisena kuin sen olemme tunteneet. On vaikea kuvitella laajempaa ja käsitämättömyydessään ahdistavampaa ongelmaa kuin elämää ylläpitävän biosfäärin tuho, jonka ihminen on itse aiheuttanut. Traumaattista ei ole vain planetaarinen ympäristöongelma vaan myös se, ettei ihmiskunnan enemmistöä ja valtaapitäviä johtajia kiinnosta hillitä sitä. Sen sijaan on sitouduttu luonnonmurhaa (engl. *ecocide*) kiihdyttävään, ekologisesti kestävämmään elämäntapaan: ympäristön järjestelmälliseen muuttamiseen elinkelvottomammaksi ihmiselle ja monille muille eläinlajeille.

Yllättävä ihmiskunnan itsetuhoinen valinta ei ole, jos ajattelemme sitä tosiseikkaa, ettei se ole käyttänyt tieteellistä tietämystään ja teknologiaa kykyjään korjaamaan pienempiäkään ongelmia, kuten nälänhätää, köyhyyttä, orjuutta ja eriarvoisuutta. Ilmastomuutos onkin syytä nähdä näiden valistuksen ja modernin ajan perusongelmien luonnolliseksi seuraukseksi, jonka keskiössä on toisten kärsimykseen perustuva länsimainen elämäntapa (esim. Orange 2017). Riistolta silmänsä sulkevat (uus)kolonialistiset rakenteet ovat kapitalistisen järjestelmän ja kulutuskulttuurin ehto. Käytämme päivittäin hyödykkeitä, joiden tuotantoketjun alkupää tekee meistä paitsi luonnonmurhaajia myös nykyajan orjuuden muotojen ylläpitäjiä. Tietoisuus tästä on ahdistavaa ja usein torjuttua, koska riiston kulttuuria ja omaa osallisuutta pahuuteen on sietämätöntä ajatella. Ihmiskunnan suuriin keksintöihin kuuluvat ydinaseet, kansanmurhan teknologiat ja teollinen lihantuotanto – eivät esimerkiksi koko maapallon energiansaannin turvaaminen autiomaihin

sijoitettavilla aurinkovoimaloilla tai ruuan, jota maailma tuottaa aivan riittävästi, tasapuolinen jakaantuminen. Homo sapiensin lajityypillinen taipumus ajaa sukupuuttoon muut ihmislajit ja suuret nisäkkäät kuuluneen samaan mentaalihistorialliseen jatkumoon (vrt. Harari 2016).

Luonnon- ja ihmistieteellinen ympäristöntutkimus on pohtinut moninaisia historiallisia, yhteiskunnallisia, taloudellisia, kulttuurisia, psykologisia ynnä muita syitä ihmiskunnan kykenemättömyyteen ja haluttomuuteen vastata ilmastonmuutoksen aiheuttamaan planetaariseen ympäristötuhoon. Nojaan tässä artikkelissani ilmastonmuutoksen psykoanalyttiseen tutkimukseen (esim. Dodds 2011; Norgaard 2011; Weintrobe 2013; Välimäki, J. 2015; Orange 2017), joka näkee ongelman piilevän todellisuuden kieltävässä narsismin kulttuurissa.² Asia ei ratkea järkeen ja tietoon vetoamalla vaan on ymmärrettävä myös ihmisen tiedostamatonta tunne-elämää. Ihmiskunta sairastaa sekä ilmastonmuutoksen kieltävää ympäristöneuroosia puolustusmekanismeineen (Lehtonen & Välimäki, J. 2013) että ympäristötrauman aiheuttamaa apatiaan johtavaa masennusta (Lertzman 2016; Orange 2017). Psykoanalyysin mukaan yksi vastalääke tähän on yhteisöllinen ilmasto-trauman työstö, surutyö ja lamaannuttavan ongelman muuntaminen toiminnalliseksi tavoitteeksi ja uudeksi ihmiskäsitykseksi. Tällöin jaksamme ja haluamme muuttaa elämäämme ekologisesti kestävämmäksi yksilöllisellä ja yhteisöllisellä tasolla. Voimme henkisesti paremmin sitoutuessamme narsistisen torjunnan sijaan todellisuudentajuun, tehdesämme asialle jotakin ja luopuessamme psyykkistä energiaa vievistä puolustusmekanismeista. (Orange 2017; Norgaard 2011; Pihkala 2017.)

Musiikki ilmasto-trauman työstäjänä

Ekokriittinen taide on yksi kulttuurin tapa työstää yhteisöllistä ympäristötraumaa ja toimia vastavoimana narsismin kulttuurille. Tähän näkemykseen perustuen tarkastelen artikkelissani ympäristöhuolen ja ympäristötrauman ilmenemistä suomalaisessa 2000-luvun taidemusiikissa³. Käsittelen aihetta kolmen esimerkkiteoksen avulla, jotka edustavat sekä erilaisia nykymusiikin lajeja ja tyytlejä että erilaisia ympäristötrauman ja sen taiteellisen käsittelyn ulottuvuuksia. Esimerkkiteokset

ovat Pehr Henrik Nordgrenin sinfonia nro 6, *Keskinäinen riippuvuus* (2000), Petri Kuljuntaustan ääniteos *Suuri valkoinen lintu* (2012) sekä Jaakko Kuusiston, Pekka Kuusiston ja Rajaton-lauluyhtyeen laulusarja *Kaksi astetta* (2014). Lähestymistapani yhdistää psykoanalyttisen ilmastotrauman tutkimuksen kulttuuriseen traumatutkimukseen ja ekomusikologiseen musiikkianalyysiin.

Kulttuurinen traumatutkimus perustuu psykoanalyttiseen ymmärrykseen traumaprosessista ja korostaa taiteen merkitystä yhteisöllisten traumojen julkisena käsittelijänä (esim. Caruth 1996; Alexander et al. 2004; Välimäki, S. 2015b; Mononen 2018). Ekomusikologia taas tarkastelee musiikkia ihmisen luonto- ja ympäristösuhteen⁴, ympäristökriisin ja ympäristöllisen oikeudenmukaisuuden näkökulmista (Torvinen 2012; Allen 2013; Välimäki, S. 2015a; Allen & Dawe 2016). Tältä pohjalta ekomusikologinen musiikkianalyysi erittelee soivasta aineksesta tekijöitä, jotka rakentavat ympäristöön liittyviä kokemuksia ja merkityksiä, ja tulkitsee niitä ympäristöaktivistisesta näkökulmasta (Guy 2009; Torvinen 2012, 15–18; 2016; Feisst 2019). Musiikkianalyttinen perusvälineistöni on hermeneuttinen eli keskityn soivan aineksen havainnoinnissa topoksiin, figureihin, sävel- ja sanamaalailuun ynnä muuhun musiikin retoriikkaan ja konventionaaliseen ilmaisuvastoon sekä trooppeihin, joita nämä musiikilliset keinot rakentavat vuorovaikutuksessa muiden merkkijärjestelmien, kuten sanojen, kanssa. (Esim. Välimäki, S. 2005, 101–131; 2008, 42–43; Kramer 1990; Monelle 2006; Mirka 2014.) Psykoanalyttisen ja kulttuurisen traumanakökulman mukaisesti etsin ja tulkiten musiikista erityisesti ympäristötraumaan liittyviä merkitysulottuvuuksia. Musiikkianalyttisen otteen takia rajoitun soivan aineksen tarkasteluun, joten muut musiikkikulttuurin ympäristöaktivistiset ulottuvuudet jäävät tarkastelun ulkopuolelle.

Psykoanalyttisen traumateorian mukaan yhteisöllinen trauma syntyy, kun ihmisen ja yhteiskunnan kohtaamat vaikeudet ovat niin suuria, että ne rikkovat ihmisen minuuden ja yhteisön perusrakenteita, joihin yksilöllinen ja yhteisöllinen identiteetti sekä tunne elämän jatkuvuudesta ja perusturvallisuudesta nojaavat. Trauma on kokemus, joka on mielelle liian kauhea käsittää ja ajatella. Se ylittää sietokyvyn, järjen ja

ymmärryksen. Se vaurioittaa kykyä ylläpitää tunne vakaasta ja luotettavasta todellisuudesta sekä kykyä vastata traumaattiseen kokemukseen ja sen vaikutuksiin. (Laplanche & Pontalis 1988, 465; Caruth 1996, 2–4.) Trauman syntyminen ei kuitenkaan liity ainoastaan traumaattiseen tapahtumaan vaan myös sen yhteisölliseen torjuntaan (Alexander 2004, 4). Torjunta voi olla täydellistä tai osittaista. Traumasta ei puhuta lainkaan tai riittävän tavoin. Jos traumasta ei ole saatavilla kulttuurisia esityksiä, se ei ole olemassa symbolisen piirissä yhteisessä kulttuurisessa todellisuudessa, eikä sen edellyttämiin toimenpiteisiin voida ryhtyä. Käsittelemätön trauma elää kehossa, kielen takana, merkityksen ja merkityksettömyyden rajapinnalla, nimettömänä ja tunnistamattomana ”haamuna”, joka vainoo ja rikkoo yhteisöllisen elämän kudosta ja mielekkyyttä.

Yhteisöllinen trauma vaatii yhteisöllistä prosessointia: trauman hahmottamista ja nimeämistä, sen luonteen valottamista, uhrien ja vastuutahojen tunnistamista ja nimeämistä, traumaan liittyvien tunteiden ilmaisuja sekä yhteisöllisen vastuun kantamista ja jakamista (esim. Alexander 2004, 1–10; Alexander et al. 2004; Välimäki, S. 2015b, 122–123). Vasta julkisten kulttuuristen esitysten myötä trauma voi vähän kerrallaan muuntua nimettömästä affektista, joka vaurioittaa yhteisöä ja sen jäseniä, yhteisöllisen surutyön ja tulevaisuuden rakentavan työstämisen piiriin (Laplanche & Pontalis 1988, 465; Caruth 1996, 2–4). Taiteen yksi elintärkeä tehtävä yhteiskunnassa on käsitellä yhteisöllisesti ja julkisesti traumaattisia kokemuksia, joiden edessä tavanomainen arkiajattelu ja kieli kilpistyvät voimattomuuteensa. Planetaarinen ympäristötuho on äärimmäinen yhteisöllinen trauma, joka on siitakin poikkeuksellinen, ettei kyse ole menneestä vaan edelleen käynnissä olevasta tapahtumasta. Ilmastotrauman käsittely on vaikeaa ongelman abstraktiuden ja kokoluokan takia. Ennen kaikkea se on epämiellyttävä käsiteltävä yksilön ja yhteisön minäkuvan kannalta, koska se vaatii oman syyllisyyden tunnustamista, nöyrytmistä ja perusteellista muutosta länsimaiseen moderniin kulttuuriin sen syvintä metafysiikkaa myöten (Lehtonen & Välimäki, J. 2013; Välimäki, J. 2015; Lehtonen 2015; Orange 2017). Ilmastotrauman työstö tarkoittaa uuden identiteetin, ihmiskuvan, maailmakäsityksen ja elintavan luomista sekä yksilöllisellä että yhteisöllisellä tasolla.

Psykoanalyysin keskeisiä oivalluksia on, ettei pelkkä älyllinen tieto riitä ihmisen sisäisen kokemusmaailman käsittelyyn ja ajattelun ja elämäntapojen muuttamiseen, vaan on tehtävä tunneperäistä työtä kognitiivisten dissonanssien, psyykkisten ristiriitojen ja psykopatologisten rakenteiden, kuten narsististen fantasioiden ja puolustusmekanismien, purkamiseksi (Dodds 2011). Psykoanalyttisen musiikintutkimuksen mukaan musiikilla on kuuloaistiin, ajallisuuteen ja ihmisen minuuden äänellisiin ulottuvuuksiin liittyvänä taiteena voimallinen kyky vedota ihmisen esikielelliseen, kehityopsykologisesti varhaiseen, affektien ja aistimuksellisen vuorovaikutuksen alueeseen (esim. Cumming 1997; Schwarz 1997; Välimäki, S. 2005, erit. 163–204; 2008, 207–242; 2014; 2015b). Siksi musiikilla on erityinen kyky paitsi käsitellä traumaa myös elävöittää koko kehon lävistävä elävyyden kokemus ja koskettaa olemassaolon peruskysymyksiä. Musiikin kuuntelussa toimii vahva samastusmekanismi. Musiikki jäsentyy mielekkääksi ainoastaan siihen kokonaisvaltaisesti samastumalla: ottamalla se vastaan itsen sisään, omaan kehoon ja minuuteen eli värähtelemällä yhdessä äänilähteen ja kuuntelutilan kanssa. (Välimäki, S. 2014, 152–155; Välimäki, S. & Torvinen 2014, 10–13; Välimäki, S. 2015b, 123–124.)

Siten musiikilla voidaan nähdä olevan erityinen kyky rakentaa eettistä toisen kuuntelun, kohtaamisen ja myötävärähtelyn⁵ tilaa, jota voidaan pitää ekologisesti kestävämmän elämäntavan perusedellytyksenä: kykyä kuunnella toisen kärsimystä ja halua vähentää sitä. Tarkastelemisani musiikkiesimerkeissä korostuu tämä kuuntelutapahtuman konkreettinen (aineellinen) ja vertauskuvallinen eettinen ulottuvuus. Sitä voidaan pitää niiden ekoesteettisten keinojen yhteisenä nimittäjänä, joilla 2000-luvun suomalainen taidemusiikki käsittelee ympäristöhuolta ja ympäristötraumaa. Samalla tämä kuuntelutapahtuman ymmärtäminen konkreettiseksi ja vertauskuvalliseksi eettiseksi kohtaamiseksi ohjaa ja perustelee ympäristöaktivistisia tulkintapyrkimyksiäni.

Tosiasioiden tunnustaminen: P. H. Nordgrenin sinfonia nro 6

Säveltäjä Pehr Henrik Nordgren (1944–2008) on kansainvälisestikin katsottuna ympäristökriittisen orkesterimusiikin uranuurtaja, joka jo

vuonna 1971 sävelsi luonnonsuojeluaiheisen teoksen *Agnus dei* laulusolistille, kuorolle ja orkesterille. *Saastesinfoniaksikin* kutsuttu teos luotaa ihmisen kärsimystä saastumisen, sodan, köyhyyden, nälän ja yksinäisyyden värittämässä maailmassa. Teksti on peräisin Suomen luonnonsuojeluliiton pamfletista, karjalaisesta kansanrunoudesta sekä Einari Vuorelan, Lauri Viidan, Bashōn ja Tu An-shihin runoudesta. Myöhemmin syntyivät kaksi muuta ympäristökriisiin liittyvää sävellystä laulusolistille, kuorolle ja orkesterille: taiteilija ja alkuperäiskansa-aktivisti Nils-Aslak Valkeapään (1943–2001) pohjoissaamenkieliseen tekstiin sävelletty *Beaivi, áhčážan* (suom. *Aurinko, isäni*, 1990), joka käsittelee saamelaisen kohtaloa ja alkuperäiskansan luontotietoa, sekä tarkasteluni kohteena oleva sinfonia nro 6.

Sinfonia nro 6, *Interdependence* (suom. *Keskinäinen riippuvuus*), on sävelletty sopraano- ja tenorisolistille, sekakuorolle ja orkesterille (Nordgren 2000). Noin puoli tuntia kestävä teos kantaesitettiin Japanin Sendaissa 8.12.2001. Teosta ei ole levytetty, mutta olen käyttänyt tutkimuksessani Turun filharmonisen orkesterin julkaisematonta konserttiäänitystä (Nordgren 2002).⁶

Sinfonian tekstinä on kanadalais-japanilaisen ympäristöaktivistin, eläin- ja perinnöllisyystieteilijä David Suzukin pitämä puhe ”Declaration of Interdependence” (suom. ”Keskinäisen riippuvuuden julistus”) Yhdistyneiden Kansakuntien *Earth Summit* -ympäristö- ja kehityskonferenssissa⁷ kesäkuussa 1992 Brasilian Rio de Janeirossa (Suzuki et al. 1992a). Kokous on yksi ensimmäisistä maapallon huippukokouksista, joissa kansainväliset johtajat käsittelevät ympäristöongelmia, ja siitä alkoi ilmastokokousten edelleen jatkuva sarja. Siellä tehtiin kestävä kehitystä edistävä Rion sopimus ja hyväksyttiin YK:n ilmastonmuutoskonventti⁸. Sinfonia jakautuu puheen mukaisesti kolmeen osaan: I *This we know* (suom. *Tämän me tiedämme*), II *This we believe* (*Tämän me uskomme*) ja III *This we resolve* (*Tämän me päätämme*) (Nordgren 2000). Englanninkielinen teksti käsittelee ihmisen ja luonnon keskinäistä riippuvuussuhdetta ja kuuluu suomeksi seuraavasti (solistien osuudet on kursivoitu, ja solistien ja kuoron yhteiset osuudet on alleviivattu):⁹

I osa: Tämän me tiedämme

Alkujakso Me olemme maa, sillä kasvit ja eläimet ravitsevat meidät.
t. 1–61 Me olemme sateet ja valtameret, jotka virtaavat suonissamme.
Me olemme maan metsien ja meren kasvien hengitys.
Me olemme ihmiseläimiä ja alkusolun jälkeläisinä yhteydessä kaikkeen muuhun elämään.

Keskijakso *Näiden sukulaistemme kanssa jaamme yhteisen historian,*
t. 62–124 *joka on geeneihimme kirjoitettu.*
Jaamme yhteisen nykyisyyden, joka on epävarmuuden täyttämä.
Ja jaamme yhteisen tulevaisuuden, joka on vielä tuntematon.
Me ihmiset olemme vain yksi kolmestakymmenestä miljoonasta lajista,
joiden muodostama ohut elämän verkko ympäröi maapallon.
Tästä monimuotoisuudesta ovat elollisten olentojen yhdyskunnat
riippuvaisia.
Tähän verkostoon kuuluvina olemme yhteydessä toisiimme –
käyttäessämme, puhdistaussamme, jakaessamme ja uusiessamme elämän
perusaineksia.

Loppujakso Kotimme, planeetta Maa, on rajallinen;
t. 125–170 sen resurssit ja auringon energia ovat yhteistä kaikelle elämälle,
ja siksi sen kasvulla on rajansa.
Ensimmäistä kertaa olemme saavuttaneet nämä rajat.
Vaarantaessamme ilman, veden, maaperän ja elämän monimuotoisuuden
ryöstämme pysyvältä tulevaisuudelta ja palvelemme vain ohikitävää
nykyisyyttä.
Voimme kieltää nämä asiat muttemme muuttaa niitä.

II osa: Tämän me uskomme

Alkujakso *Ihmiset ovat lisääntyneet niin paljon, ja taidoistamme on tullut niin*
t. 1–81 *voimallisia, että olemme ajaneet kansaeläviämme sukupuuttoon,*
padonneet suuret joet, hakanneet alas ikiaikaiset metsät, myrkyttäneet
maan, sateen ja tuulen, ja repineet reikiä taivaalle.
Tieteemme on tuottanut ilon ohella tuskaa;
mukavuuksiemme hintana on miljoonien kärsimykset.
Opimme virheistämme, suremme iäksi kadonneita sukulaisiamme,
ja nyt rakennamme uutta toivon politiikkaa.

Keskijakso Kunnioitamme ja vaalimme ehdotonta tarvetta puhtaaseen ilmaan, veteen
t. 82–127 ja maaperään.

*Ymmärrämme, että taloudelliset toiminnot,
jotka hyödyttävät harvoja ja kuihduttavat monien perinnön, ovat väärin.
Ja koska luonnon nöyryyttäminen murentaa biologista varallisuutta aina
lopullisesti,
kaikkea kehitystä arvioitaessa on huomioitava sen todellinen ekologinen ja
sosiaalinen hinta.*

Loppujakso Olemme vain yksi ohimenevä sukupolvi ajan pitkässä marssissa;
t. 128–175 meillä ei ole oikeutta hävittää tulevaisuutta.

Missä tietomme on rajallista, ajattelemme heitä, jotka ovat tulevia
meidän jälkeemme, ja sorrumme mieluummin liikaan varovaisuuteen.

III osa: Tämän me päättämme

Minkä näin tiedämme ja uskomme, siitä on tuleva elämäntapamme
perusta.

*Tässä Maa-subteemme käännekohdassa työskentelemme todellisen
kehityksen eteen: hallinnasta kumppanuuteen, hajanaisuudesta yhteyteen,
turvattomuudesta keskinäiseen riippuvuuteen.*

Tässä Maa-suhteemme käännekohdassa työskentelemme kehityksen
eteen: hallinnasta kumppanuuteen, hajanaisuudesta yhteyteen,
turvattomuudesta keskinäiseen riippuvuuteen.

Tyylillisesti Nordgrenin teos ammentaa jälkiminimalismista, uus-
henkisyysdestä ja modernismin sointikokeiluista. Teos on tekstikeskei-
nen, ja siinä on runsaasti sana- ja sävelmaalailua. Kuoron ja solistien
laululinjat ovat pääsääntöisesti syllabisia ja seuraavat rytmisesti tekstin
painoja. Laulu on puhemaista myös siinä mielessä, että sävelkorkeuden
vaihteluita on vähän: laululinjat etenevät pääosin samalla säveltasolla
pysyen tai puolisävelaskeleilla edeten. Neliääninen sekakuoro jakaantuu
paikoin useammaksikin ääneksi mutta pysyttelee lähinnä homofonises-
sa tyylissä muistuttaen jälkiminimalistisia oopperoita. Tekstin viesti on
jatkuvasti keskiössä: on myönnettävä luonnon ja ihmisen keskinäinen
riippuvuus ja sitouduttava sen mukaiseen toimintaan ja elämäntapojen
muuttamiseen.

Tekstin ympärillä soiva musiikillinen aines kaiuttaa tätä keskinäisen
riippuvuuden ajatusta *akustisilla peileillä* (Schwarz 1997, 16–22; Väli-
mäki, S. 2005, 144–145, 241–243): kuoro ja orkesteri sulautuvat toi-
siinsa korostuneen sopusointuisasti, ja musiikki on täynnä urkupisteitä,

toistokuvioita, kaikutehoja, kaksinnuksia, unisonoja (yksiäänisiä linjoja) ja muuta pysyvyyden ja vuorovaikutuksellisen sulautumisen ja peilauksen kuvastoa. Puheenomaisuutta tapailevassa, runsaasti priimejä ja pieniä sekunteja sisältävässä laulussa voi kuulla voimakkaan hengityksen ja sykkeen tunteen, mikä korostaa elämän perusrhythmiin ja ekologiseen ykseyteen mukautumista. Laulutapa ei ole julistava vaan pikemminkin nöyrä: sekä kuoron että solistien laulu alkaa usein hiljaa alarekisteristä ja ikään kuin orkesterin sisältä – samasta alkusolusta kuin kaikki muukin. Ihmistä ei aseteta luomakunnan (teoksen soivan aineksen) hallitsijaksi vaan sen yhdeksi osaksi.

Solistien vuorosanoille annetaan painoa ohentamalla ja vaimentamalla orkesterin samanaikaista kudosta. Esimerkiksi ensimmäisen osan tahdeissa 112–120 solistien laulua säestävät vain kontrabasson ja harpun näppäilyt, kuoron sanaton hengitysaika sekä isorummun vaimea sydämensyke (”käyttäessämme, puhdistassamme, jakaessamme ja uusiessamme elämän perusaineita”). Laulusolistit tuntuvat ilmentävän teoksessa ihmiskuntaa, siinä missä kuoro vaikuttaisi olevan ”elämän liekin” tai ”maailman hengen” ilmentymä ja orkesteri koko aineellinen maailmankaikkeus. Tämä tunne syntyy heti kuoron ensimmäisessä sisääntulossa, runsaan kahden minuutin kohdalla (t. 30), sanoilla ”Me olemme maa”. Orkesterin aiempaa musiikkia vasten ensimmäistä kertaa lauluun puhkeava kuoro tuntuu ilmaisevan elollisuuden ihmettä itseään sekä kaikkien elollisten olentojen yhteisöä, kasvi- ja eläinkuntaa, joka on maasta ja luonnonjärjestyksestä (orkesterista) riippuvainen ja jonka osa ihminenkin (laulusolistit) on. Kuoron ja orkesterin yhdessä soiminen on tämän ekologisen ykseyden ja elonkirjon moninaisuuden kouriintuntuva aineellistuma.

Tärkeimmät musiikilliset topokset (vakioaihelmat), kuvastot ja kudostyyppit teoksessa ovat: (1) sfäärien harmoniaan viittaavat aiheet, (2) konemaisuudet, (3) aggressiivisesti räjähtelevät eleet, (4) puolisävelaskeleen välillä tapahtuva huojunta, (5) valituksen (*lamentatio*) ja katoavaisuuden (*vanitas*) kuvasto sekä (6) kehon kuvat.

Sfäärien harmoniasta käy esimerkiksi teoksen ensimmäiset tahdit, joissa jaetut matalat jouset ja harpun huiluäännet soivat kvintti-urkupistettä (g–d) äärimmäisen hiljaa (dynamiikassa *pppp*). Topos viittaa ihmi-

sestä riippumattomaan luonnon järjestykseen ja alkuavaruuteen (esim. Torvinen & Välimäki, S. 2019). Se on tuttu muun muassa Ludwig van Beethovenin 9. sinfonian, Gustav Mahlerin 1. sinfonian ja monen Jean Sibeliuksen luonnonmyyttisen teoksen alusta. Nordgrenin teoksessa se toteaa olemassaolon syvimmän tosiasian: luonnon olemassaolon kaiken elämän – myös ihmisen – aineellisenä perustana.

Teosta välimerkittävät vähän väliä tähän luonnon tosiasiaan viittaavat avoimien kvinttien ja kvarttien muodostamat avaruudelliset kudokset, urkupisteet ja koko orkesterin unisonot. Esimerkiksi ensimmäisen osan tahdissa 71 kuullaan koko orkesterin monen oktaavin laajuinen, pelottavan voimakas ja ylevä unisono-sävel (h), joka sävelmaalaa ihmisen sukulaisuutta muiden eläimien kanssa käsittelevän tekstikohdan (t. 69–71): ”Olemme kaikki samaa historiaa” (eli h-säveltä). Sfäärien harmonioiden, urkupisteiden ja orkesterin unisonojen voi tulkita viestivän kaiken olevaisen perimmäistä ekologista ykseyttä. Kosmisena, ei-teleologisena ja uushenkisenä ambient-musiikkina näiden tekijöiden voi tulkita viittaavan myös maailmankaikkeuden ymmärtämiseen värähteleväksi energiaksi sekä ihmisen henkisen kasvun ja muodonmuutoksen mahdollisuuteen (vrt. Ingram 2010, 193; Välimäki, S. 2015a, 171–173; urkupisteestä, dronesta tai borduna-äänestä ks. myös Lummaan artikkeli tässä kirjassa).

Ekologista ykseyttä soivat myös teoksen konemaiset kudokset, joita sävyttävät runsas lyömäsoittimisto, kilahtelevat soinnit ja monimutkaiset hälykentät. Musiikki raksuttaa, hakkaa tai pulppuaa eteenpäin kuin kellokoneisto. Teoksen aihetta vasten konemaisuuden voi tulkita kuvaavan elämää itsessään: monimutkaista ekologista järjestelmää, elonkirjon moninaisuutta ja elämän salaperäistä sykettä.¹⁰ Näissä kudoksissa jokaisella soittimella tuntuu olevan oma ainutlaatuinen rytmensä, tapansa olla olemassa ja osa orkesterin ekologista ykseyttä. Paikoin tiukittävien kudosten voi ajatella kuvaavan myös ajan kulumista (kello- ja vanitas-topos) ja aikapommin lailla lähestyvää maapallon kestokyvyn rajaa; näin erityisesti teoksen päätösosassa.

Niin ikään tyypillisiä ovat koko orkesterin rajut ja väkivaltaiset purkaukset ja räjähdykset, jotka tuntuvat kuvaavan sekä luonnonprosesseja että ihmisen ekoapokalypstista ahdistusta. Kerrontaa katkovat koko or-

kesterin soinnut ja klusterit (sävelkimput eli rypässoinnut), kovasointisten lyömäsoittimien väkivaltaiset iskut sekä niitä seuraavat tauot, mitkä voi kaikki kuulla trauman merkeiksi: affektiivisiksi ja kivuliaiksi reaktioiksi siihen, mistä kuoro ja solistit puhuvat.

Trauman ja ahdistuksen ilmaisuun liittyy myös puolisävelaskeleen sisällä tapahtuva huojunta, jota voisi kutsua kiikunkaakun-eleeksi. Se saa teoksessa monia muotoja. Se voi olla esimerkiksi kahden vierekkäisen säveltason välillä tempoileva melodinen aihe, trilli, tremolo tai toistuva *pianto*- eli kyyneltopos (alas- tai ylöspäinen pieni sekunti). Luonteeltaan valittava aihe esiintyy lähes jatkuvasti jossakin ja tuntuu ilmaisevan epävarmaa tilannettamme, uhattua tulevaisuutta sekä oikean päätöksen tarvetta. Kiikunkaakun-ele on oleellinen tekijä niin kuoron ja solistien kuin orkesterin osuuksissa. Se on myös osa teokselle keskeistä valituksen (lamentaation) ja katoavaisuuden (vanitaksen) kuvastoa, mitä täydentävät matalat ja tummat rekisterit, alaspäiset eleet ja sävelkulut, kenraalitaumat ja korostuneet hiljaisuudet, ajan kulkua merkitsevät tikittävät aiheet sekä peltien (esim. tamtamin) ja kellojen (esim. putkikellot) ole mattomuuteen päätyvät kumahdukset ja kilahdukset. Huomionarvoisia ovat niin ikään valittavan kehon kuvat, kuten itkun, huokauksen ja nyyhkimisen eleet (esim. jo mainittu *pianto* sekä *sospiri*- eli huokailutopos), hengitystä muistuttavat aiheet, sydämen sykettä muistuttavat rytmit sekä ylipäättään toisteisuus.

Nordgrenin teoksen aihe, ihmisen riippuvuus luonnosta, on psykoanalyttisen ympäristötutkimuksen mukaan ilmastoneuroosin keskiössä (Lehtonen & Välimäki, J. 2013). Sairaalloisen narsistisen ihmisen on vaikea myöntää tätä äärimmäistä riippuvuutta, koska se muistuttaa hänen varhaisesta riippuvuudestaan häntä hoitaneesta henkilöstä (äidistä tai vastaavasta läheisestä). Varhaiseen vuorovaikutussuhteeseen sisältyy ahdistavia avuttomuuden ja tuhoutumisen tunteita, joita vastaan lapsi kehittää kaikkivoipia, narsistisia ja aggressiivisia fantasioita. Tätä varhaista mielen näyttämöä vasten maapallo on kaikkivoivaksi itsensä kuvittelevan ihmisen ”rinta ja vessa -äiti”, jonka tulee ruokkia kaikki tarpeemme sekä ottaa vastaan jätteemme (Keene 2013, 146) ja aggressiomme joutuessamme omasta mielestämme odottamaan liian kauan tarpeemme tyydytystä. Vuorovaikutus on yksisuuntaista, egoistista ja

infantiilia. Peruuttamattomasti luontoa tuhoavan teknologian, kuten syvänmeren öljynporauksen, hiilen avolouhinnan ja ydinjätteen varastoinnin, voi nähdä naisvihaakin ilmentäväksi aggressioksi ”äiti-maan” kehoa kohtaan ja siten mahdollisimman voimakkaaksi riippuvuuden kieltämiseksi ja vuorovaikutustaitojen nolla-asteeksi. Toisesta (luonnosta) riippuvuuden myöntäminen vaatii luopumista narsistisesta kaikkivoipuuden fantasiasta, jota voi kutsua valistuksen egoismiksi. Tämä myös edellyttää halua käsitellä syyllisyyden ja ahdistuksen tunteita siitä, mitä olemme tehneet ”äiti-maalle”. (Orange 2017, xiv, 8–13, 21, 61–63, 81; vrt. Keene 2013, 146–150.)

Musiikilla on tilallisena ja ajallisena, olemassaolon kokemusta elävöittävänä ja (myötä)värähtelyyn perustuvana taiteena hyvät keinot esittää yhteenkuuluvaisuutta, kuten ihmisen ja luonnon keskinäistä riippuvuutta ja olevan perimmäistä ykseyttä. Kuulijansa ympäristöön välittömästi liittävä ja sulauttava musiikki onkin nähty erityisen sopivaksi taiteelliseksi välineeksi vaalia ”ekologista minää” (engl. *ecological self*) – yksilöllisen ja egoistisen minän sijaan (esim. Westerkamp 2002; Ingram 2010, 59–70; Tiekso 2013, 183–185; Välimäki, S. & Torvinen 2014; Vadén & Torvinen 2014; Tiekso 2016; Torvinen 2016).

Nordgrenin teos on affektiivinen sekä ahdistavuudessaan että hoitavassa toiveikkuuudessaan. Teoksen viesti huipentuu päätösosassa, jota hallitsevat orkesterin konemaisuudet sekä kiihtymisen, eteenpäin vyörymisen ja räjähdysten kuvastot, jotka vuorottelevat kuoron ja solistien kanssa. Trokee-poljentaiset putkikellot ja antiikkisymbaalit (krotaalit), pasuunoiden jatkuvasti kiristyvät trillit sekä tamtamin ja rumpujen jyly soivat apokalypsia, aikojen loppua. Musiikki ikään kuin toittottaa: ”Nyt on aika.” Oleellista on yhteyden luomisen ja yhteyden katkeamisen vastakohtaiset kuvastot. Pitkät ja vakaat sävelet, kuten urkupisteet ja kolmisoinnut, viestivät ihmisen ja luonnon yhteyttä; katkelmalliset ja ei-mihinkään kulkevat aiheet sekä tauot ja ilmaan jäävät vähennetyt soinnut viestivät katkennutta yhteyttä ja epävarmuutta.

Teoksen viimeinen sana on solistien ja kuoron yhdessä laulama *interdependence* (suom. ”keskinäinen riippuvuus”). Se soi kvinttipohjaisena mollin lisäsekstisointuna (Gm6/D), joka jättää ratkaisun auki: on kuulijan vastuulla, jääkö tilanne tähän epävarmuuteen (ja sitä seuraavaan

tuhoon) vai löytääkö ihminen yhteisen sävelen – harmonian – muun luonnon kanssa. Tämän jälkeen kuullaan vielä tuomion hetkestä kertova antiikkisymbaalin kilahdus, tamtamin jännitystremolo ja taistelun päätöksestä ilmoittava gongisoolo äärimmäisessä voimakkuudessa (*ffff*). Lopuksi soi koko orkesterin unisono-sävel (as) niin ikään äärimmäisessä voimakkuudessa (*ffff*).¹¹ Teos päättyy tähän singulariteettiin, luonnon voimaan, joka kaiuttaa riippuvuuden tosiasiaa ja elämän muuttamisen välttämättömyyttä.

Nordgrenin 6. sinfonian luulisi näin vihreällä 2000-luvulla kuuluvan suomalaisten sinfoniaorkesterien vakioteoksiin, joita esitetään säännöllisesti esimerkiksi kansainvälisen ympäristöpäivän, Maan päivän¹² (22.4., engl. *Earth Day*), lähelle osuvissa konserteissa. Mikäli klassinen musiikki haluaa toimia ympäristöllisesti vastuullisen nykyaikaisen taiteen tavoin yhteiskunnallisten arvojen pohtijana ja henkisen uusiutumisen sijana, tulisi Nordgrenin sinfonian kaltaisilla ”ekologisilla uskontunnustuksilla” olla konserttiohjelmistossa vankka sija, koska ympäristökysymykset ovat nykypäivän sivistyksen keskiössä. Ympäristöaktivistiset teokset ovat kuitenkin sinfoniaorkestereiden vakio-ohjelmistoissa poikkeuksia. Harmillista on sekin, että vaikka Nordgrenin tuotantoa on levytetty kattavasti, mukaan lukien kaikki muut säveltäjän sinfoniat, juuri 6. sinfonia ja *Agnus dei* – eli säveltäjän ympäristökriittiset suurteokset – ovat edelleen levyttämättä. Suomessa sinfoniaorkesterit vaikuttavat tässä mielessä pikemminkin kieltävän planetaarisen ympäristötuhon kuin osallistuvan ympäristöaktivismiin ja ilmastotrauman kulttuuriseen prosessointiin.

Itseanalyysi ja kriittinen pohdiskelu: Petri Kuljuntaustan *Suuri valkea lintu*

Kokeellisen elektronisen musiikin säveltäjä ja äänitaiteilija Petri Kuljuntaustan (s. 1961) tuotannossa on runsaasti teoksia, jotka perustuvat ei-inhimillisen luonnonympäristön ääniin ja jotka synnyttävät kysymyksiä ihmisen ja luonnon suhteesta sekä ylipäätään luontokäsityksistämme. Teosten kuulokulmaa voi luonnehtia ekokeskeiseksi ja posthumanistiseksi: ihmisen sijaan keskiössä on ei-inhimillinen luonto. Näin myös ää-

niteoksessa *Great White Bird* eli *Suuri valkoinen lintu* (2012).¹³ Se perustuu ääniainekseen, jonka Kuljuntausta äänitti keväisellä lintutornilla luonnonsuojelualueella Mynämäessä Suomen länsirannikolla, lähellä Turkuu. Suuri joukko kyhmyjoutsenia parveili merenlahdella, äänteli sihisten ja muristen, läiskytteli siipiään, jalkojaan, vettä ja ilmaa. (Kuljuntausta 2012; Kuljuntausta 2015.) Ainesta säveltäjä pilkkoi pieniksi osiksi, käsitteli ja kierrätti sitä uusiin muotoihin ja yhdisteli elektronisesti tuotetun ääniaineksen kanssa. Lintujen ääni muuntuu teoksen kuluessa tunnistamattomaksi ja alkuperäinen yhteys ympäristöön ja luonnon ääniin tulee lopulta kuulumattomaksi eli katkeaa. Kaksitoistaminuuttinen teos luo prosessuaalisen muodon, joka houkuttelee luonnon ja teknologian sekä elämän ja kuoleman käsitteiden filosofiseen pohdintaan.

Teoksen neljä ensimmäistä sekuntia soivat joutsenten trumpettimaisista signaaliääntä sekä niiden jalkojen ja siipien iskuja ja läpsytystä vettä vasten. Sitten äänimaisema vaihtuu pelkkään synteettiseen urkupisteseen (a), jota kuullaan kuutisentoista sekuntia, minkä jälkeen siihen yhtyy samoja joutsenten ääniä kuin alussa mutta kokeellisilla, elektronisilla ja jälkiminimalistisilla tekniikoilla muokattuina. Lintujen äänistä on irrotettu lyhyitä motiiveja, joista rakentuu rytmis-soinnillisia toistokuvioita ja niiden hitaasti muuntuvia prosesseja. Urkupiste oktaavikerrannaisineen ja rikkaine yläsävelsarjoineen muodostaa kosmisen pastoraalitalan, jossa joutsenten äänisarjat liikkuvat. Sointi on kaikuisa, avaruudellinen ja elektroninen. Minuutin kohdalla mukaan tulee räjähtelevää, hälyistä ja väkivaltaista kuvastoa. Joutsenten trumpettisignaali on muuntunut hälytysääntä – ambulanssia tai työmaan räjähdysesestä varoittavaa äänimerkkiä – muistuttavaksi toistokuvioiksi ja tunnelma apokalyptisemmaksi. Rauhoittavan tai ylevän luontoidyllin sijaan mieleen tulee pikemminkin planetaarisen ympäristötuhon jälkeinen maisema, kuten tietiselokuvassa *Blade Runner* (USA 1982, ohj. Ridley Scott, mus. Vangelis), jossa orgaanista elämää jäljitellään teknologisesti. Samalla joutsenen äänen muokkaaminen kyseenalaistaa luonnon vastakkainasettelun kulttuurin, teknologian ja ihmisen kanssa. Onko antroposeenin aikakaudella edes olemassa ei-inhimillisiä ääniä?¹⁴

Täysin tai lähes tunnistamattomaksi muokatut joutsenten äänet ja niiden omalakiset prosessit muistuttavat siitä, että luonnossa on paljon

ihmiselle tuntematonta ja että ihmisen tietous maailmankaikkeudesta on varsin rajallinen. Narsistisessa hybriksessä luulemme hallitsevamme luontoa tieteen ja teknologian keinoin, mutta tosiasiassa me tuhoamme sitä samalla kun väitämme sitä ymmärtävämmme. Joutsenten äänen muuntuminen hälytysääneksi ja sen katoaminen räjähdysten ja teknologisten hälyjen alle, kuten myös häiriöääniä muistuttava kuvasto ja loputtomat toistokuviot, luovat trauman ja ahdistuksen poetiikkaa. Teos vaikuttaa kysyvän, kuulemmeko luontoa – sellaisena kuin se todella on – oman mielemme taloudellis-teknologiselta hälyltä ja tuhoavilta käytännöiltämme. Samalle se viestii, ettei luonto ole enää kuten ennen. Mitä olemme sille tehneet?

Linnuilla on huomattava asema ekokriittisessä taiteessa. Esimerkiksi ekokriittisen kirjallisuuden klassikkoteos, biologi Rachel Carsonin *Äänetön kevät* (suom. 1963; alkuteos *Silent Spring*, 1962) viittaa ympäristökatastrofin määrittämään maailmaan, jossa linnut ovat hiljentyneet. Joutsen on lintu, joka symboloi suomalaisessa mytologiassa elämän perimmäisiä arvoituksia sekä kuoleman ja elämän rajan ylittämistä. Se on pyhä lintu, jonka on uskottu laulavan vain kuollessa.¹⁵ (Vrt. Lummaa 2010, 50–57.) *Suuri valkoinen lintu* havahduttaa joutsensymboliikallaan sekä teknologisella ja tuhoisalla kuvastollaan ajattelemaan kuoleman tosiasiaa, joka narsistisessa kulttuurissa yleensä kielletään. Se pysäyttää kuuntelijan pohtimaan omaa kuolemaansa mutta myös luonnonmurhaa. Kuten filosofi Martin Heidegger muotoilee, koska ihmisen oleminen on ajallista, sen määräävimpänä piirteenä on kuolemaa kohti oleminen (saks. *Sein zum Tode*; Heidegger 2000, 290–326). Kuolema on kaikkein tosinta ja ohittamattominta ihmisen elämässä, ja se liittyy ihmisen vastaansanomattomasti osaksi luonnon kiertokulkua. Kuoleman ajattelu – sen torjumisen sijaan – auttaa ymmärtämään ihmisen perustavaa riippuvuutta luonnosta, olemisen perustasta, jonka osia olemme, josta olemme tulleet ja johon on meidän jälleen tuleman. Jos emme olisi luontoa, emme olisi kuolevaisia. Luonnon tarjoama ravinto, lämpö ja ilma ovat elinehtomme. Näitä yksinkertaisia perusasioita ihmisen on kuitenkin ilmeisen vaikea sisäistää.

Toisaalta teoksen voimakkaan, karakteristisen rytmiikan takia kaikista äänistä, tuntuvat ne sitten enemmän joutsenperäisiltä tai synteet-

tisiltä, alkaa hakea samankaltaisia rytmisiä sarjoja. Tämä rytminen samarakenteisuus teoksen kaikessa ääniaineeksessa voidaan tulkita sekä aiemmin mainitsemiäni vastakkainasettelujen purkamiseksi (luonto vs. kulttuuri/teknologia/ihminen) että rytmiseksi ympäristöön virittäytymiseksi (engl. *rhythmic entrainment*).¹⁶ Biomusikologisessa mielessä virittäytyminen tarkoittaa organismin (esim. ihmisen) samantahdistumista ulkoisesti havaitun rytmin kanssa, kuten yläruumiin heijaamista meren aaltojen mukaan. Ilmiö on tärkeä tekijä ihmisen ekologisessa kokemuksessa ja olemisen tavassa, jossa itse mielletään osaksi ekologista kokonaisuutta. Musiikki voi opettaa tällaista ympäristöön sulauttavaa ekologista kuuntelua.¹⁷ (Ingram 2010, 59, 65–70.)

Ekologiseen kuunteluun johdattavat myös Kuljuntaustan teoksen ambientit piirteet. *Suuren valkoisen linnun* äänimaisemallista ja ympäristöllistä luonnetta vahvistavat sitä kauttaaltaan hallitsevat urkupisteet, paikallaan pysyvät kudokset sekä muu kosmokseen viittaava kuvasto: sfäärien harmonian topos, jota käsittelin jo Nordgrenin sinfoniassa edellä. Urkupiste kuullaan heti *Suuren valkoisen linnun* alussa, ja se tuntuu läpäisevän koko teoksen, paikoin selkeämmin kuuluvana ja paikoin muun aineksen alle häipyneenä. Urkupiste on länsimaisessa taidemusiikissa keskeinen luontokuvan rakentaja ja tärkeä esimerkiksi pastoraalitopokselle (esim. Monelle 2006; Torvinen & Välimäki, S. 2019). Toisaalta sillä on ainakin barokista asti ilmaistu ajattomuutta, ikuisuutta sekä ihmisen käsityskyvyn ylittävää todellisuutta, kuten avaruutta.

Urkupisteet, paikallaan pysyvät kudokset sekä voimakkaat tila- ja kaikuvaikutelmat rakentavat *Suureen valkoiseen lintuun* ekokeskeisen¹⁸ kuulokulman, joka ei ensisijaista ihmistä muiden eläimien ja olentojen kustannuksella ja joka irtautuu länsimaisesta yltyöky silloisesta, narsistisesta ja egoistisesta ideologiasta. Topoksena sfäärien harmonia on *eolinen* (engl. *aeolian*) tekijä, joka korostaa ilmiöitä, jotka pysyvät yllä ilman ihmisen vaikutusta, ja siksikin viittaa ihmisestä riippumattomaan olemisen kokonaisuuteen (Morton 2007, 31–54; Torvinen 2016, 127–128). Vaikka puolessavälissä teosta kuullaan muutaman sekunnin ajan askeleita maastossa, mikä viittaa ihmiseen, teosta hallitseva sfäärien harmonia – urkupiste, tuuli, aallot, pikkulintujen äänimatto, kaikuvaiku-

telmat ja muu kosminen kohina – paikantaa ihmisen vain yhdeksi eläimeksi muiden joukkoon. Askeleet voisivat yhtä hyvin olla jonkin toisen suurikokoisen nisäkkään.

Joutsenella on vahva asema suomalaisessa taiteessa, kulttuurissa, historiassa ja kansanperinteessä; laulujoutsen on ollut vuodesta 1981 alkaen Suomen kansallislintu. Ekomusikologia on kiinnittänyt huomiomme siihen, miten tietyn ympäristön, paikan, eläimen tai kasvin musiikillinen esityserinnee heijastaa ympäristössä ja luontosuhteessamme tapahtuneita muutoksia (Guy 2009; Torvinen 2012). Kuljuntaustan joutsen poikkeaa jyrkästi Jean Sibeliuksen (*Tuonelan joutsen*, 1895) ja Väinö Raition (*Joutsenet*, 1919) sinfonisista, symbolistisista ja impressionistisista joutsenista. *Suuren valkoisen linnun* aggressiivisuuden ja pelottavuuden myötä mieleen saattaa välillä hiipiä jopa Bernard Herrmannin konkreettisista linnunäänistä sävelletty musiikki Alfred Hitchcockin ohjaamaan kauhuelokuvaan *Linnut* (*The Birds*, USA 1963). Toisaalta Kuljuntaustan teos tuo konkreettisen äänen käytön takia mieleen Einojuhani Rautavaaran *Cantus Arcticuksen* (1972) kolmannen osan (”Joutsenet muuttavat”), jossa kuullaan säveltäjän Limingan suolla ja napapiirillä *tallentamia* laulujoutsenparven ääniä.

Sekä Kuljuntaustan että Rautavaaran teoksissa kuullaan välillä varsin käsittelemätöntä eli todenmukaista joutsenten ääntä, vaikka se onkin teknologisesti välitettyä. Myyttisen ja runollisen kerronnan ohella tai siihen kummankin teoksen estetiikkaa määrittää herkimyminen fyysiselle (luonnon)ympäristölle ja siten myös ympäristökriisille ja yhteiskunnan kulttuuriselle, poliittiselle ja historialliselle tilanteelle. Rautavaaran teos liittyy modernin luonnonsuojeluliikkeen ja Kuljuntaustan teos globaalin luonnonmurhan aikakauteen. Rautavaaran teosta voi vielä kuunnella romantisoivana pastoraalina, mutta Kuljuntaustan teos kritisoi pastoraaliperinnettä, jossa luonto pelkistyy ihmisen ihailun kohteeksi tarkoitetuksi idylliksi. Ympäristökriisin aikakaudella ei luonto idyllinä ole enää mahdollinen. Kuljuntaustan pastoraali on kompleksinen ja radikaali, koska se sisältää ekoapokalyptisen tekijän: luonto ei ole ongelmaton ja rauhaisa idylli, johon turvautua. (Vrt. Ingram 2010, 52–55; 2016, 226–231; ks. myös Hautsalon artikkeli tässä teoksessa.)

Suuren valkoisen joutsenen ympäristökriittinen sisältö ei ole niin ilmeisesti tai helposti avautuva kuin Nordgrenin sinfoniassa tai seuraavaksi käsittelemässäni *Kahdessa asteessa*. Käsitteellisenä teoksena Kuljuntaustan teoksen ympäristöhuoleen ja ilmastotraumaan liittyvät merkitykset vaativat kuuntelijalta aktiivisempaa roolia ja vahvempaa tulkintaa. Tutkivana taiteena se pyrkii hahmottamaan toisenlaisia ajattelun ja kokemisen tapoja kuin mitä arkipäivän kielen ja välineellisen järjen hallitsema tietoisuuden maailma tarjoaa sekä saattamaan kuulijan oman ajattelun liikkeeseen – muutoksen tilaan (vrt. Välimäki, S. 2015a). Soivana filosofiana se viipaloi ympäristön ääniä pieniksi sample-soluiksi ja rakentaa niistä algoritmisia tapahtumaketjuja muistuttavaa musiikkia, jonka avulla voi pohtia olemassaoloa, elämän ja kuoleman perustavaa dynaamista rakennetta sekä kaiken olevaisen liittymistä yhteen.

Ahdistuksen ja syyllisyyden purku: *Kaksi astetta*

Kaksi astetta on monialamuusikoiden Pekka Kuusiston (s. 1976) ja Jaakko Kuusiston (s. 1974) sekä lauluyhtye Rajattoman¹⁹ yhteistyö- ja konserttihanke. Kahdeksan muusikon ryhmä tilasi ilmastonmuutokseen kytkeytyviä tekstejä neljältä X-sukupolven²⁰ suomalaiselta kirjailijalta ja sanoittajalta: Juha Itkoselta, Jarkko Martikaiselta, Paula Vesalalta ja Paavo Westerbergiltä. Säveltäjinä toimivat Jaakko ja Pekka Kuusisto, Jussi Chydenius, Hannu Lepola ja Essi Wuorela. Jotkin sävellykset hioutuivat parityönä, sovitukset ryhmässä. Tuloksena oli koko illan konserttiesityksen muodostava kuudentoista laulun kokonaisuus,²¹ kamari-musiikillinen laulusarja, joka tutkiskelee tavallisen ihmisen tunnekirjoa ilmaston lämpenemisen aikakaudella. Jokainen laulu on ikkuna sielunmaisemaan, jota ilmastonmuutos varjostaa. Kokonaisuus on eräänlainen ”Klimawandel-Reise”. Siinä missä Franz Schubertin masentuneessa laulusarjassa *Winterreise* (1827, suom. *Talvinen matka*) menetetty objekti on rakastettu (ja siksi minäkin kuoleentuu tai kuolee), *Kahdessa asteessa* se on luonto, elämän perusta.

Kaksi astetta syntyi konserttikiertueeksi: ryhmä esiintyi erityisesti vuonna 2014 ympäri Suomea, ja vuoden lopussa tuotettu levy (*Kaksi astetta* 2014a) koostuu live-äänityksistä. Tarkasteluni pohjaa levyn

ohella havaintoihini kahdessa konsertissa (Kaksi astetta 2014b; Kaksi astetta 2015), joista jälkimmäisestä käytössäni on myös äänitys. Musiikki on luonteeltaan postmodernia, monigenreistä taidepoppia, joka ammentaa klassisesta musiikista, kokeellisuudesta, jälkiminimalismista ja uusfolkista. Vahvistettujen lauluäänten lisäksi mukana on kaksi viulua, sähköviulu efektilaitteineen, harmoni, syntetisaattori, bassokitara sekä kansanmusiikkimaisesti vaihtelevia sivusoittimia, kuten vihellystä. Musiikin perusta nojaa jälkiminimalistiseen äänikylpyyn toisteisine kudoksineen ja tilallisine sointikenttineen.

Teoksen nimi viittaa ilmastonmuutoksen kriittiseen raja-arvoon, jonka ylittyessä maapallon lämpeneminen johtaa erityisen tuhoisiin seurauksiin, kuten nopeaan merenpinnan nousuun, viljasatojen epäonnistumisiin ja koralliriuttojen kuolemaan.²² Mahdollisuus säilyttää maailman lämpeneminen kahden asteen rajoissa (esiteolliseen aikaan verrattuna) lienee kuitenkin jo menetetty, ja ilmastotieteilijöiden mukaan lämpö nousee todennäköisesti 3–5 astetta vuoteen 2100 mennessä, mikä tekee monista planeetan paikoista liian kuumia ihmiselle ja monelle muullekin elämälle. Ilmastokatastrofi on tosiasia, vaikkamme osaa laskea varmaksi sen aikataulua ja vaikutuksia. (Esim. IPCC 2013.) Tätä lamauttavaa ilmastotrauman kokemusta ja elämän perustan menettämisestä johtuvaa ympäristömelankoliaa (Lertzman 2016; Orange 2017) *Kaksi astetta* -laulusarja käsittelee tavallisen kansalaisen näkökulmasta. Tarkastelen seuraavaksi tarkemmin yhtä laulua, Chydeniuksen säveltämää ja Itkosen sanoittamaa ”Vantaanjokea”. Sanat ja rakenne ovat seuraavat (Kaksi astetta 2014a; Rajaton 2014):

JAKSO	TAHDIT	SANAT
Intro	1–5 [5]	
A ¹	6–12 [7]	Vantaanjoki on ruskeampi kuin koskaan Se valuu laiskasti maiseman halki Kaiken yllä leijuu valkoinen sumu Kaikki värit ovat kadonneet
Välisoitto ¹	13–16 [4]	

A ²	17–24 [8]	Tulee taas ennätyslauha talvi Neljän kuukauden marraskuu Väistelen lättäköjä täällä Kaipaun lunta; minkä minä marraskuulle mahdan?
B ¹	25–28 [4]	Antakaa minun saunoa, seistä suihkussa tuntikausia Ihan sama, millä kiuas lämpiää, millä vesi muuttuu kuumaksi
B ¹	29–32 [4]	Paetaan kaikki Madeiralle, paetaan Las Palmasiin, paetaan Phukettiin Antakaa minun lentää pois täältä – pakko päästä pois
Välisoitto ²	33–36 [4]	
A ³	37–43 [7]	Tämä likaisenruskea joki Taivas kuin paperimassaa En ymmärrä, miksi asun täällä Missä muualla minä asuisin?
A ⁴	44–51 [8]	Kuljetan pääni valoon täältä Minulla on oikeus kuljettaa päätäni Otsonikerros on niin ohut Poltan päätäni suojaavan ihon
B ²	52–55 [4]	Samaa maailmaa kaikki, minä olen maailman asukas Olen ongelma maailmalle; minne sijoitan tämän ongelman?
B ²	56–59 [4]	Paetaan kaikki Madeiralle, paetaan Las Palmasiin, paetaan Phukettiin Antakaa minun lentää täältä pois, minä olen poikkeus- tapaus
B ³	60–63 [4]	Paetaan kaikki Madeiralle, paetaan Las Palmasiin, paetaan Phukettiin Antakaa minun lentää täältä pois – pakko päästä pois
A ⁵	64–71 [8]	Tämä likaisenruskea joki Taivas kuin paperimassaa En ymmärrä, miksi asun täällä Missä muualla minä asuisin?

”Vantaanjoki” käsittelee ilmastonmuutosta tietyn paikallisen maiseman kautta. Paikallisuus, paikkaan kuulumisen tunne ja sen konkreettisiin yksityiskohtiin vetoaminen on tärkeää ympäristökasvatuksessa, -aktivismissa ja -taiteessa (Ingram 2010, 111); ihmiset huolehtivat herkemmin omasta jokapäiväisestä ympäristöstä, johon heillä on syvällinen suhde, kuin kaukaisemmista seuduista tai abstraktimmilta tuntuvista ongelmista (vrt. Buell 2005, 66). Hausjärveltä lähtevä Vantaanjoki virtaa Riihimäen, Hyvinkään, Nurmijärven ja Vantaan läpi Vanhankaupunginlahdelle, jonne Helsinki perustettiin vuonna 1550. Joen ympäristössä asuu miljoona ihmistä, joille joki on sen ympäristötuhojen värittämästä surullisesta historiasta huolimatta elämän symboli, olemisen virta, kuten joet yleensäkin ovat asutukselle. Joen historiaan lukeutuvat muun muassa Hackman-Havin tehtaiden 100 000 litran astianpesuaineen vuotaminen (1995), glykolipäästö (2008), useat jätevesipäästöt ja sinilevä. Viime vuosien kunnostustöiden takia on vuosikymmenien tauon jälkeen nähty uhanalaisen meritaimenen nousevan jälleen jokeen ainakin jossain määrin; samalla tämä muistuttaa viimeisen sadan vuoden aikana tapahtuneesta lohijokien patoamisen historiasta, joka on tuhonnut Suomen villit vaelluskalakannat melkein tyystin (esim. Alaniska 2013). Saasteet, roskat, jätevedet ja muut vesistökuormitukset vaivaavat jokea edelleen, erityisesti tulva-aikana, ja puhemielessä siihen viitataan muun muassa ”paskajokenä” ja ”sadan kilometrin viemärinä”.

Ruskean joen ohella ympäristökriisin ja erityisesti ilmastonmuutoksen kuvastoa laulussa ovat muun muassa lumeton talvi, jota kuvataan ”neljän kuukauden marraskuiksi”, sekä ihoa polttava aurinko. Toisaalta laulun minä haluaa kuluttaa rajattomasti sähköä ja vettä, lennellä lentokoneella ja kuluttaa länsimaisena turistina ympäristöä kaikilla maailman aurinkorannoilla. Samalla ”pois lentäminen” tarkoittaa halua kieltää ilmastonmuutos, oma vastuu sen hillitsemisestä sekä syyllisyys oman vaurauden ja elämäntavan perustumisesta kolonialistiselle perinnölle ja vähäosaisten riistolle. Laulu ilmentää ilmastomasennukselle tyyppillistä samanaikaista tietämisen ja ei-tietämisen tilaa (Orange 2017; ks. myös Weintrobe 2013): mielihyväperiaatteen ohjaama narsistinen minä puolustaa itseään ”poikkeustapauksena” samalla kun todellisuusperiaatteen ohjaama, vastuuta ja syyllisyyttä kokeva minä näkee itsensä ydinjättee-

seen vertautuvaksi ”sijoitusongelmaksi”. Keskeiset affektit ovat epätoivo sekä halu unohtaa ja paeta todellisuutta. Ironia näyttäytyy tärkeäksi selviytymiskeinoksi ilmastomasennuksen kanssa elämisessä.

Laulu kulkee c-mollissa, sen tempo liikkuu välillä 60–70 bpm ja perussyke muodostuu neljäsosa vastaan soivasta triolikuviosta (12/8). Ilmastomasennusta luonnehtiva kognitiivinen dissonanssi ja affektiivinen ristiriitatilanne rakentuu musiikillisesti A- ja B-osien vastakohtaisuudesta. Epätoivon värittämät säkeistöt (A) laahaavat alakuloisesti mollissa solistin (Chydeniuksen) laulamana, mutta unohduksen onnelaa kuvaavat kertosäkeistöt (B) vyöryvät eteenpäin duurissa ja koko laulu-yhtyeen voimalla. ”Feel good” -tyyppiset kertosäkeistöt ovat eteenpäin menevää, voimallisen groovaavaa ja mukaansatempaavaa musiikkia, samalla kun ironiset sanat ilmaisevat, miten epämieluisaa ympäristötraumaa on ajatella ja miten vaikea on elää tällaisessa maailmassa. Sanomaan on helppo samastua: kunpa tämän kauhean tilanteen voisi vain unohtaa.

Masennuksen ja epätoivon affekteja purkaessaan musiikki sekä hoi-taa että haastaa. Se antaa soivan muodon ympäristötuhon synnyttämille tunteille, jotka ovat musertavan ahdistavia, elämänhalun salpaavia ja vaikeasti ilmaistavia. Niitä ovat ekoapokalypsin perustrauman ohella esimerkiksi masennus, ahdistus, epätoivo, pelko, suru, syyllisyys, avut-tomuus, kieltäminen, välinpitämättömyys, väsymys, turtuminen, unoh-tamisen toive, ristiriitainen olo sekä nostalginen kaipuu aikaan ennen ympäristökriisiä tai sen tajuamista. Psykoanalyttisen musiikintutki-muksen perusajatuksia on se, että musiikki voi toimia psyykkisenä sisällyttäjänä (engl. *container*; Bion 1962), joka antaa yksilön kokemat sekasortoiset ja ahdistavat affektit takaisin uudessa ja jopa kauniisti soi-vassa muodossa. Siten musiikki auttaa kuulijan psyykkisessä työssä ja luo voimaa trauman kohtaamiseen eli siihen, miten jaksaa kantaa taakkaa omassa mielessä ja työstää sitä eikä torjua, kiistää tai unohtaa.

”Vantaanjoen” intro ja välisoitot perustuvat säestävän viulun trioliku-dokselle, jonka päälle sooloviulu soittaa verkkaisen alaspäisen kulun ($es^2-d^2-c^2-a^1$) harmonian keinuessa toonikan (Cm) ja duurimuotoisen subdominantin (F) välillä. Sielukkaat viulut tuntuvat soivan elonkirjon haavoittuvuutta, mutta aihe voidaan myös kuulla ironiseksi viittaukseksi Michael Jacksonin sentimentaaliseen ympäristölauluun ”Earth Song”

(1995). Maapalloa tuhoavassa kulutuskulttuurissa ympäristöhuolikin uhkaa kaupallistua markkinointikeinoksi: riiston ketjuun kuuluvan globaalin mediakonsernin viihteelliseksi, epämääräiseksi ja epäpoliittiseksi kulutushyödykkeeksi, jolla ostetaan hyvä omatunto ilman, että muutetaan omaa elämää millään lailla (vrt. Ingram 2010, 182, 236). Koska Pekka Kuusisto on klassisen musiikin supertähti sekä yhteiskunnallisesti aktivistinen taiteilija, voi aiheessa kuulla ironisen viittauksen siihen, ettei muusikon ole helppo löytää tapaa, jolla vastata ammatillisesti ilmastomuutoksen haasteeseen, mutta vastuullisen taiteilijan on kuitenkin sitä yritettävä.²³

Nykmusiikin eettinen vastuu

Ilmastomuutos on filosofi Bryan G. Nortonin (ks. Oksanen 2012; Välimäki, S. & Torvinen 2014) sanoin ”pirullinen” ongelma, sillä sen kokuokka ylittää ymmärryskymme, minkä vuoksi ratkaiseviin toimiin on vaikea ryhtyä. Filosofi Timothy Mortonin (2013) sanoin se on myös ”tahmea” ongelma: mitä paremmin asian tiedostamme, sitä syvemmin tajuamme, miten pääsemättömissä siitä olemme. Trauman kokemuksen kannalta merkittävämpää on kuitenkin se, mihin saksalainen ympäristösosiologi Ulrich Beck (esim. 1992; 2008) viittaa järjestäytyneenä vastuuttomuutena. Elämme riskiyhteiskunnassa ja riskimaailmassa, joiden hallinnan ja suojelemisen instituutiot eivät kykene vastaamaan sosiaaliin, poliittisiin, taloudellisiin ja yksilöllisiin riskeihin globaalien suur-
turmien vuossa, ilmaston lämmetessä ja jäätiköiden sulaessa. Jälkiteollisen yhteiskunnan instituutioista on tullut näiden uhkien – joita ne eivät pysty hallitsemaan – tuottajia ja laillistajia: todellisuuttamme hallitsee järjestäytynyt vastuuttomuus. (Beck 1992; 2008.)

Vaikeaa ilmastotrauman käsittelyssä tavallisen ihmisen kannalta on myös se, että se vaikuttaa eri tavalla eri ihmisryhmiin eri puolilla maapalloa. Vaikeimmin se vaikuttaa köyhiin väestöryhmiin, ja rikkaiden on helpompi sulkea silmänsä, kieltää syyllisyytensä ja paeta vastuuta. Asian tunnustaminen on suuri isku länsimaisen ihmisen minäkuvalle. Siitä kuitenkin syntyy radikaali etiikka, jolla ilmastomuutokseen voidaan vastata ja joka vaatii uuden ihmiskuvan ja maailmakäsityksen rakenta-

mista. Kulttuurisen työstön ja yhteisöllisen jakamisen avulla voidaan helpottaa trauman taakkaa ja vapauttaa voimia psykopatologisista rakenteista ja suunnata ne rakentavaan toimintaan, kuten elämäntavan yksinkertaistamiseen, kuluttamisen vähentämiseen, muutosten vaatimiseen hallituksilta ja toisten elämästä huolehtimiseen. (Orange 2017; Lehtonen & Välimäki, J. 2013; Välimäki, J. 2015, 68–70; Lehtonen 2015.)

Edellä käsittelemäni esimerkit ekokriittisestä musiikista tekevät yhteiskunnallista ja kulttuurista merkitystyötä käsitellessään ympäristöhuolta ja ilmastotraumaa. Musiikki ei tietenkään yksin pysty hillitsemään ilmastotuhoja, vaan jokaisen yhteiskunnan alueen on tehtävä osansa ja kaikki mahdollinen minkä pystyy. Vasta sitten, kaikkien ihmisen toiminnan alueiden yhteisrintamalla, voi olla edes jokin mahdollisuus jonkinasteiseen maailman pelastamiseen. Osana yhteiskuntaa ja kulttuuria musiikki rakentaa todellisuuttamme, ihmis- ja maailmakäsityksiämme. Musiikilla on oma tapansa esittää käsityksiä siitä, mitä on olla ihminen. Mitä tarkoittaa sivistynyt ihminen ilmastomuutoksen aikakaudella? Tämä lienee ekokriittisen musiikin, musiikkikulttuurin ja musiikintutkimuksen polttavin pohdinnan aihe.

Viitteet

1 Artikkelin on tehty tutkimushankkeessa *Suomalainen nykymusiikki 2000-luvulla: taidemusiikin kulttuurinen ja yhteiskunnallinen merkitys postmodernissa maailmassa* (SUMU, 2014–2017), joka toimi johdollani Turun yliopiston musiikkitieteen oppiaineessa Koneen Säätiön rahoituksella. Kiitän tutkimusaineistoon liittyvästä avusta Turun filharmonisen orkesterin tuottajaa Pekka Haapasta, tiedottaja-markkinoija Paula Kahtolaa sekä valo- ja äänimestari Eerik Hovia, Music Finlandin tietopalvelupäällikkö Kari Laitista ja tutkimus- ja kehityspäällikkö Merja Hottista, Meidän Festivaalin toiminnanjohtajaa Johanna Rămania ja taiteellista johtajaa Pekka Kuusisto, SUMU-hankkeen tutkijaa Marjaana Virtasta sekä säveltäjä ja tutkija Petri Kuljuntausta. Ympäristötraumaa käsittelevistä keskusteluista kiitän Jukka Välimäkeä, Juha Torvista, Sini Monosta ja Maija Välimäkeä.

² Psykoanalyysin suhteen painotan *relationalaalisia teorioita* (engl. *relational psychoanalysis*), joka keskittyy ajankohtaisiin vuorovaikutussuhteisiin ja pyrkii niiden tiedostamaton psykodynamiikkaa purkamalla vahvistamaan todellisuuspäätöksiä

reaalisuhteita ja suuntautumaan tulevaisuuteen menneisyyden sijaan. Suuntaus ammentaa objektiisuhde- ja interpersonaalista teoriasta sekä self-psykologiasta. Psykoanalyysin näkökulmasta uusliberalistinen kulttuuri, joka riistää toisia ihmisiä, eläimiä ja luontoa sekä kasvattaa omaisuutta näiden kustannuksella, edustaa sairailloista narsismia, joka toimii mielihyväperiaatteen ja tuhoavan paranoidis-skitsoidisen aseman mukaisesti, todellisuuseriaatteen ja rakentavan depressiivisen aseman jäädessä paitsioon. Enemmän tästä ks. esim. Orange 2017; ympäristöahdistuksesta laajemmin psykologisesta näkökulmasta ks. Pihkala 2017; filosofisesta aikalaidsdiagnoosista ja tosiasioiden tunnustamisesta ks. Pihlström 2018.

³ *Taidemusiikilla* tarkoitan missä tahansa musiikin genressä tai tyyliissä kunnianhimoisesti tehtyä, ensisijaisesti musiikin henkiseen sisältöön sekä sisällön ja ilmaisen suhteeseen keskittyvää musiikkia ja kuuntelupainotteista moni- ja esitystaidetta (Välimäki, S. 2016, 50).

⁴ *Luontosuhde* tarkoittaa vuorovaikutuksellista kokonaisuutta ihmisen (yksilön tai yhteisön) ja luonnon välillä, *ympäristösuhde* ihmisen (yksilön/yhteisön) ja ympäristön välillä. *Luonnolla* tarkoitetaan tässä artikkelissa lähinnä ihmisen, kulttuurin ja teknologian ulkopuolista ympäristön osaa, mutta on muistettava, että ihminen on perimmältään itse osa samaa fyysistä luonnon kokonaisuutta. *Ympäristö* taas kattaa koko fyysisen ja sosiaalisen todellisuuden eli ympäristön ekologisen (luonto) ja inhimillisen (ihminen, teknologia ja kulttuuri) osan. Ks. esim. Buell 2005; Lahtinen & Lehtimäki 2008.

⁵ Myötävärähtelyn ajatus on Jean-Luc Nancyn (2007). Ks. myös Välimäki, S. & Torvinen 2014, 11–13 sekä Wählfors 2016.

⁶ Teoksen tilasi Tōhokun yliopiston kuoro 40-vuotisjuhliiaan varten. Tokiossa vuosina 1970–1973 opiskelleella Nordgrenilla oli koko elämänsä ajan tiivis yhteys Japaniin. Suomen ensiesitys oli 24.1.2002 Turun konserttitalossa. Konsertti toistettiin seuraavana päivänä. Esittäjät olivat sopraano Anu Komi, tenori Petri Bäckström, Chorus Cathedralis Aboensis -kuoro (joht. Juha Kuivalainen) ja Turun filharmoninen orkesteri Juha Kankaan johdolla.

⁷ *United Nations Conference on Environment and Development* (UNCED).

⁸ *United Nations Framework Convention on Climate Change* (UNFCCC).

⁹ Olen käyttänyt suomennoksessani hyväksi David Suzuki -säätiön verkkosivustolla olevaa suomennosta (Suzuki et al. 1992b). Suomen ensiesityksen käsiohjelmaan tekstin suomensivat Kare Eskola ja Riina Kosunen (TFO 2002). Suzuki kirjoitti puheen yhdessä kanadalaisen kirjailijan ja ympäristöaktivistin Tara Cullisin kanssa. Kirjoittamisessa heitä auttoivat muun muassa egyptiläis-kanadalainen taiteilija ja ympäristöaktivisti Raffi Cavoukian, kanadalainen antropologi Wade Davis sekä K'uuna- eli Skedans-heimon kuuluva laulaja ja ympäristöaktivisti Guujaaw. Sinfonian tilannut Tōhokun yliopiston kuoro ehdotti teoksen tekstiksi tätä julistus-

ta (ks. TFO 2002). Suzukin puheen ohella aiempia samannimisiä ympäristöaktivistisia asiakirjoja ovat Greenpeacen *Keskinäisen riippuvuuden julistus* (1976) sekä Kansainvälisen humanistisen ja eettisen liiton *Keskinäisen riippuvuuden julistus: uusi globaali etiikka* (1988).

¹⁰ Salaperäisyydessään Nordgrenin teoksen konekudus muistuttaa Kaija Saariahon orkesteriteosta *Laterna Magica* (2008), jossa samantyyppinen aihe viittaa sekä teoksen nimenä olevaan taikalyhtyyn että elämän perimmäiseen arvoitukseen, jota taikalyhty symboloi (Välimäki, S. 2012, 213–215).

¹¹ Poikkeuksena harppu ja bassoklarinetti soittavat duuriterssiä (c), mutta se ei varsinaisesti kuulu, vaikka vahvistaakin yksinäisesti as-säveltä soittavan kudoksen yläsävelsarjassa olevaa c-säveltä ja duurivoittoisuutta.

¹² Maan päivää on vietetty vuodesta 1970 alkaen.

¹³ Tarkasteluni perustuu teoksen alkuperäiseen versioon (Kuljuntausta 2016), joka on tehty Italian Ravennassa järjestetyille Helicotrema-festivaalille (2012). Myöhemmin Kuljuntausta teki teoksesta installaatioversion (Kuljuntausta 2017), jonka SUMU-tutkimushanke tuotti Turun kaupunginkirjaston pääkirjaston runohuoneeseen (27.4.–6.5.2017) osana Turun filharmonisen orkesterin *Change2017*-hanketta (ks. TFO 2017).

¹⁴ Antroposeenista ks. Karoliina Lummaan artikkeli tässä kokoelmassa.

¹⁵ Lummaa (2010) on tarkastellut yksityiskohtaisesti suomalaisen runouden joutensymboliikkaa sekä ylipäätään kirjallisuuden lintukuvastoa.

¹⁶ Teknologinen ääni mielletään usein ei-inhimilliseksi, vaikka se nimenomaan on ihmisen tuottamaa.

¹⁷ Kuljuntaustalla on myös teoksia, joihin liittyy elävää musisointia lintujen kanssa (esim. *Why Birds Sing*, suom. *Miksi linnut laulavat*, 2014). Ne voidaan ymmärtää muusikon – ja kuulijan – virittäytymiseksi lintujen rytmiikkaan ja päinvastoin.

¹⁸ *Ekokeskeisen* näkemyksen mukaan ihmisen olemassaolo ei ole itsestään selvästi eikä välttämättä muiden eläinlajien olemassaoloa arvokkaampaa. Se ei aseta ihmistä maailman keskiöön vaan korostaa luonnon arvoa ja olemassaoloa sinänsä ilman ihmisen sille antamaa käyttöarvoa ja hyötymäärittelyä. (Vilkkä 1997.)

¹⁹ Helsingissä vuonna 1997 perustetun yhtyeen jäsenet olivat vuonna 2014 sopraano Essi Wuorela (s. 1971), sopraano Virpi Moskari, altto Soila Sariola (s. 1977), tenori Hannu Lepola (s. 1973), baritoni Ahti Paunu (s. 1975) ja basso Jussi Chydenius (s. 1972).

²⁰ Viitaan X-sukupolvella vuosina 1964–1979 syntyneeseen ikäluokkaan, jota pidetään ensimmäisenä postmodernina sukupolvena ja jonka sukupolvikokemuksiin kuuluvat muun muassa Neuvostoliiton romahtaminen, taloudellinen lama ja masatyöttömyys, globalisaatio sekä ympäristökatastrofit.

²¹ Levyllä (Kaksi astetta 2014a) on viisitoista kappaletta, mutta kuulemissani konserteissa (Kaksi astetta 2014b; Kaksi astetta 2015) ryhmä esitti kuusitoista kappaletta. Levyltä puuttuu konserteissa Pekka Kuusiston laulamana kuultu *Välittämisen asteikolla* (säv. P. Kuusisto, san. J. Itkonen).

²² Tavoiteltava kahden asteen päästöraja asetettiin vuonna 2010 Cancunin ilmastokonferenssissa.

²³ Kuusiston ympäristöaktivismi on ollut näkyvää etenkin yhteiskunnallisesti kantaaottavan Meidän Festivaalin taiteellisena johtajana (tarkemmin tästä ks. Välimäki, S. 2016.)

Lähteet

Tutkimusaineisto

Kaksi astetta. 2014a. *Rajaton, Pekka Kuusisto, Jaakko Kuusisto: Kaksi astetta. Live in Concert*. CD-levy. Boundless Records & Tactus.

———. 2014b. Konsertti Tammisaaren kirkossa 30.7.2014. Muistiinpanot tekijän hallussa.

———. 2015. Konsertti Meidän Festivaalilla 28.7.2015 klo 19 Järvenpää-talossa Järvenpäässä. Äänitallenne ja muistiinpanot tekijän hallussa.

Kuljuntausta, Petri. 2012. *The Great White Bird*. Teosesittely. Moniste.

———. 2015. Sähköposti tekijälle 18.9.2015.

———. 2016 [2012]. *Wings*. CD-levy. Akusmata / Petri Kuljuntausta, 5KJ-1601.

———. 2017. *The Great White Bird*. Ääni-installaatio Turun kaupunginkirjaston pääkirjaston Runohuoneessa 26.4.–7.5.2017. SUMU-tutkimusprojektin tuotanto Turun filharmonisen orkesterin *Change2017*-hankkeessa (*You must be the change you wish to see in the world*). Muistiinpanot tekijän hallussa.

Nordgren, Pehr Henrik. 2000. *Symphony No. 6, "Interdependence" for soprano, tenor, mixed choir and orchestra*. Julkaisematon partituuri. Helsinki: Teosto & Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus.

———. 2002. Sinfonia nro 6, *Interdependence*. Äänitallenne Turun filharmonisen orkesterin konsertista 25.1.2002 (sopraano Anu Komsa, tenori Petri Bäckström, Chorus Cathedralis Aboensis, joht. Juha Kangas). Turun filharmonisen orkesterin arkisto, Turku. Digitaalinen kopio tekijän hallussa.

Rajaton. 2014. *Kaksi astetta* -konsertin sanoitukset, <http://www.rajaton.net/sitenews/view/-/nid/450/ngid/1>. (Sivuilla käyty 11.5.2015.)

Suzuki, David & Cullis, Tara & Cavoukian, Raffi & Davis, Wade & Guujaaw et al. 1992a. Declaration of Interdependence (A Pledge to Planet Earth), http://www.davidsuzuki.org/publications/downloads/2012/DeclarationofInterdependence_English.pdf. (Sivuilla käyty 21.5.2015.)

———. 1992b. Keskinäisen riippuvuuden julistus, http://www.davidsuzuki.org/publications/downloads/2012/DeclarationofInterdependence_Finnish.pdf. (Sivuilla käyty 21.5.2015.)

TFO. 2002. Turun filharmonisen orkesterin konsertit 24.–25.1.2002. Käsiohjelma. Turun filharmonisen orkesterin arkisto, Turku.

———. 2017. Turun Filharmonisen Orkesterin *Change2017*-hankkeen (*You must be the change you wish to see in the world*) verkkosivut. <http://www.tfo.fi/fi/change2017>. (Sivuilla käyty 18.6.2017.)

Kirjallisuus

Alaniska, Kari. 2013. *Kalojen kuninkaan tie sukupuuuttoon. Kemijoen voimalaitos-rakentaminen ja vaelluskalakysymys 1943–1964*. Oulu: Oulun yliopisto.

Alexander, Jeffrey C. 2004. Toward a Theory of Cultural Trauma. Teoksessa Jeffrey C. Alexander et al., *Cultural Trauma and Collective Identity*, 1–30. Berkeley: University of California Press.

Alexander, Jeffrey C. & Eyerman, Ron & Giese, Bernhard & Smelser, Neil J. & Sztompka, Piotr. 2004. *Cultural Trauma and Collective Identity*. Berkeley: University of California Press.

Allen, Aaron S. 2013. Ekomusikologia (ekokriittinen musiikintutkimus). Suom. Juha Torvinen. *Musiikin suunta* 35 (1): 8–10.

Allen, Aaron S. & Dawe, Kevin, toim. 2016. *Current Directions in Ecomusicology: Music, Culture, Nature*. New York: Routledge.

Beck, Ulrich. 1992. *Risk Society: Towards a New Modernity*. Käänt. Mark Ritter. London: Sage. Ilmestyi alun perin 1986.

———. 2008. *World at Risk*. Cambridge: Polity Press.

Bion, Wilfred R. 1962. *Learning from Experience*. Lanham: Rowman & Littlefield.

- Buell, Lawrence. 2005. The Future of Environment: Preliminary Thoughts on a Promising Topic. Teoksessa *Eco-Phenomenology: Back to the Earth Itself*, toim. Charles S. Brown & Ted Toadvine, 187–210. New York: State University of New York Press.
- Carson, Rachel. 1963. Äänetön kevät. Käänt. Pertti Jotuni. Helsinki: Tammi. Ilmestyi alun perin 1962.
- Caruth, Cathy. 1996. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Cumming, Naomi. 1997. The Horrors of Identification: Reich's *Different Trains*. *Perspectives of New Music* 35 (1): 129–152.
- Dodds, Joseph. 2011. *Psychoanalysis and Ecology at the Edge of Chaos: Complexity Theory, Deleuze/Guattari and Psychoanalysis for a Climate in Crisis*. London: Routledge.
- Feisst, Sabine. 2019. “Allò, ici la terre”: Agency in Ecological Music Composition, Performance, and Listening. Teoksessa *On Active Grounds: Agency and Time in the Environmental Humanities*, toim. Robert Boschman & Mario Trono, 87–106. Waterloo, ON: Winfrid Laurier University Press.
- Guy, Nancy. 2009. Flowing Down Taiwan's Tamsui River: Towards an Ecomusicology of the Environmental Imagination. *Ethnomusicology* 53 (2): 218–248.
- Harari, Yuval Noah. 2016. *Sapiens. Ihmisen lyhyt historia*. Käänt. Jaana Iso-Markku. Helsinki: Bazar. Ilmestyi alun perin 2011.
- Heidegger, Martin. 2000. *Oleminen ja aika*. Käänt. Reijo Kupiainen. Tampere: Vastapaino. Ilmestyi alun perin 1927.
- Ingram, David. 2010. *The Jukebox in the Garden: Ecocriticism and American Popular Music Since 1960*. Amsterdam: Rodopi.
- . 2016. Ecocriticism and Traditional English Folk Music. Teoksessa *Current Directions in Ecomusicology: Music, Culture, Nature*, toim. Aaron S. Allen & Kevin Dawe, 221–232. New York: Routledge.
- IPPC. 2013. Summary for Policymakers / Intergovernmental Panel on Climate Change. Teoksessa *Climate Change 2013: The Physical Science Basis. Contribution of Working Group I to the Fifth Assessment Report of the Intergovernmental Panel on Climate Change*, toim. T. F. Stocker et al., 3–29. Cambridge: Cambridge University Press.

Keene, John. 2013. Unconscious Obstacles to Caring for the Planet: Facing Up to Human Nature. Teoksessa *Engaging with Climate Change: Psychoanalytic and Interdisciplinary Perspectives*, toim. Sally Weintrobe, 144–159. London: Routledge.

Kramer, Lawrence. 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley: University of California Press.

Lahtinen, Toni & Lehtimäki, Markku. 2008. Johdatus ekokriittiseen kirjallisuuden-tutkimukseen. Teoksessa *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*, toim. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki, 7–28. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand. 1988. *The Language of Psycho-Analysis*. London: Hogarth Press.

Lehtonen, Johannes. 2015. Ihmiskuvan muutoksen välttämättömyys. Kommentti Jukka Välimäen esitelmään ilmastonmuutoksen psykologiasta. Teoksessa *Ruumis ja mieli – eheys ja yhteys. Suomen Psykoanalyttisen Yhdistyksen X viikonloppukonferenssi*, toim. Maria Häkkinen, 75–79. Helsinki: Suomen Psykoanalyttinen Yhdistys.

Lehtonen, Johannes & Välimäki, Jukka. 2013. The Environmental Neurosis of Modern Man: The Illusion of Autonomy and the Real Dependence Denied. Teoksessa *Engaging with Climate Change: Psychoanalytic and Interdisciplinary Perspectives*, toim. Sally Weintrobe, 48–51. London: Routledge.

Lertzman, Renee. 2016. *Environmental Melancholia: Psychoanalytic Dimensions of Engagement*. London: Routledge.

Lummaa, Karoliina. 2010. *Poliittinen siivekäs. Lintujen konkreettisuus suomalaisessa 1970-luvun ympäristörunoudessa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Mirka, Danuta, toim. 2014. *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press.

Monelle, Raymond. 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.

Mononen, Sini. 2010. *Soiva vainotieto. Vainoamiskokemuksen lähikuuntelu neljässä elo-kuvassa*. Turku: Turun yliopisto.

Morton, Timothy. 2007. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press.

———. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Nancy, Jean-Luc. 2007. *Listening*. Käänt. Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press. Ilmestyi alun perin 2002.
- Norgaard, Kari Marie. 2011. *Living in Denial: Climate Change, Emotions, and Everyday Life*. Cambridge: MIT Press.
- Oksanen, Markku. 2012. Ympäristöfilosofia. Teoksessa *Monitieteinen ympäristötutkimus*, toim. Karoliina Lummaa et al., 147–153. Helsinki: Gaudeamus.
- Orange, Donna M. 2017. *Climate Crisis, Psychoanalysis, and Radical Ethics*. London: Routledge.
- Pihkala, Panu. 2017. *Päin helvettiä? Ympäristöahdistus ja toivo*. Helsinki: Kirjapaja.
- Pilhström, Sami. 2018. *Ota elämä vakavasti. Negatiivisen ajattelijan opas*. Helsinki: Ntamo.
- Schwarz, David. 1997. *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham, NC: Duke University Press.
- Tiekso, Tanja. 2013. *Todellista musiikkia. Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. Helsinki: Poesia.
- . 2016. Ekofeministinen kokeellisuus ja syväkuunteleva muusikkous. Teoksessa *Äänimaisemissa. Kalevalaseuran vuosikirja 95*, toim. Helmi Järviluoma & Ulla Piela, 141–155. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Torvinen, Juha. 2012. Johdatus ekomusikologiaan. Musiikintutkimuksen vastuu ympäristökriisin aikakaudella. *Etnomusikologian vuosikirja 24*, toim. Tarja Rautiainen-Keskustalo & Maija Kontukoski, 8–34. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.
- . 2016. Synty tiedon kaiut. Luontoyhteyden kokemus Kalevi Ahon teoksissa *Sieidi ja Kahdeksan vuodenaikaa*. Teoksessa *Äänimaisemissa. Kalevalaseuran vuosikirja 95*, toim. Helmi Järviluoma & Ulla Piela, 117–138. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Torvinen, Juha & Välimäki, Susanna. (Tulossa.) Nordic Drone: Pedal Points and Static Textures as Musical Imagery of the Northerly Environment. Teoksessa *The Nature of Nordic Music*, toim. Tim Howell. New York: Routledge.
- Vadén, Tere & Torvinen, Juha. 2014. Musical Meaning in Between: Ineffability, Atmosphere and Asubjectivity in Musical Experience. *Journal of Aesthetics and Phenomenology* 1 (2): 209–230.
- Vilkkä, Leena. 1997. *The Intrinsic Value of Nature*. Amsterdam: Rodopi.

Välimäki, Jukka. 2015. Ilmastonmuutos – haaste myös psykoanalyysille? Teoksessa *Ruumis ja mieli – ehys ja yhteys. Suomen Psykoanalyttisen Yhdistyksen X viikonloppukonferenssi*, toim. Maria Häkkinen, 51–72. Helsinki: Suomen Psykoanalyttinen Yhdistys.

Välimäki, Susanna. 2005. *Subject Strategies in Music: A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Helsinki: Finnish Society for Semiotics & International Semiotics Institute.

———. 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni, musiikki*. Tampere: Tampere University Press.

———. 2012. Valo, vaellus, avaruus ja uni. Mysteerikuvasto Kaija Saariahon musiikissa. Teoksessa *Aistit, uni, rakkaus. Kaksitoista katsetta Kaija Saariahoon*, toim. Pekka Hako, 197–219. Helsinki: Lurra.

———. 2014. Trauman kuvaus musiikissa. Psykoanalyttisia kuunteluita. Teoksessa *Taide ja psykoanalyysi. Pirkko Siltalan 80-vuotisjuhlakirja*, toim. Vuokko Hägg & Marja Lindqvist, 62–75. Helsinki: Therapie-säätiö.

———. 2015a. *Muutoksen musiikki. Pervoja ja ekologia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere: Tampere University Press.

———. 2015b. Musical Representation of War, Genocide, and Torture: Treating Cultural Trauma with Music. *PAX. Acta Translatologica Helsingiensia* 3, toim. Ritva Hartama-Heinonen & Pirjo Kukkonen, 122–136. Helsinki: Helsingin yliopisto, Suomen kielen, suomalais-ugrilaisten ja pohjoismaisten kielten ja kirjallisuuksien laitos.

———. 2016. Musiikkifestivaali yhteiskunnallisena keskusteluna. Tapaustutkimus vuoden 2015 Meidän Festivaalista. *Musiikki* 2–3 (teemanumero *Musiikki ja yhteiskunta II*): 37–64.

Välimäki, Susanna & Torvinen, Juha. 2014. Ympäristö, ihminen ja eko-apokalypsi. Miten nykytaide kuuntelee luontoa? *Lähikuva* 27 (1): 8–27.

Wahlfors, Laura. 2016. Äänen kutsu. Mitä Jean-Luc Nancyn kuuntelemisen filosofia antaa musiikintutkijalle. *Niin & Näin* 3: 67–74.

Weintrobe, Sally, toim. 2013. *Engaging with Climate Change: Psychoanalytic and Interdisciplinary Perspectives*. London: Routledge.

Westerkamp, Hildegard. 2002. Linking Soundscape Composition and Acoustic Ecology. *Organised Sound* 7 (1): 51–56.

Äänimaisemasäveltäminen ja ympäristötietoisuus. Ekokriittiset teemat *Water Soundscape Composition* -kilpailusävellyksissä

Ilmastonmuutos on veden muutosta: suurin osa ilmastonmuutoksen vaikutuksista havaitaan muutoksina veden kiertokulussa (OECD 2013, 13). Suhtautumista ilmastonmuutokseen taas voi kutsua psykologiseksi ongelmaksi. Hankaluutena ei ole se, etteikö ilmastonmuutoksen vaikutuksista elinympäristöön olisi laajasti saatavilla tieteellisesti todistettua tietoa, vaan se, että ihmiskunta ei osaa suhtautua siihen vaadittavalla priorisoinnilla ja pysyttelee passiivisena. Monet kansalaistoimijat ja tutkijat peräänkuuluttavatkin kulttuurista muutosta ilmastonmuutokseen suhtautumisessa tilanteessa, jossa ympäristötietoisuus on enenevissä määrin alkanut tarkoittaa ympäristökriisitietoisuutta (ks. esim. Dessein et al. 2015; ks. myös Susanna Välimäen artikkeli tässä teoksessa).¹

Useat ympäristöesteettiset taidemuodot 1960-luvulta nykypäivään ovat ottaneet tehtäväkseen kriittisen ympäristösuhteen esittämisen, rakentamisen ja siitä neuvottelemisen. Ympäristöestetiikka on nykytaiteessa poliittisesti painottunutta toimintaa (Haila & Lähde 2003, 10; Johansson 2005). Myös äänimaisema-ajattelu alkoi 1960-luvun ympäristöherätykseksi kutsutun ilmiön osana (Uimonen 2013, 240–242; ks. myös Haila & Lähde 2003, 11). Tästä kertoo äänimaisema-ajattelun synonyyminä aiemmin käytetty termi akustinen ekologia. Taideteen, tutkimuksen, pedagogian ja yleisen äänympäristötietoisuuden agendalla toimineista henkilöistä useat tekevät äänitaidetta kutsuen teoksia äänimaisemasävellyksiksi (engl. *soundscape composition*).² Äänimaisemasäveltäminen on sittemmin laajentunut monipuoliseksi

taiteen alaksi ja lajityypiksi, jonka määrittelystä käydään monitahoista keskustelua riippuen keskustelijoiden ammatillisista taustoista ja toimintaympäristöistä.

Yksi äänimaisemasäveltämisen toteutumismuoto on nauhateos.³ Nauhateoksina eli lineaarisina äänitteinä toteutetut äänimaisemasävellykset perustuvat säveltäjän kokemukseen ääniympäristöistä, joista hän on koonnut kenttä-äänityksiä. Teosten kokonaisuuteen liittyy vahvasti äänitysten paikkaa ja aikaa rajaava kontekstualisointi. Tarve kontekstualisointiin kumpuaa akustisen ekologian taiteellis-tieteellisestä perinteestä, jossa ote äänimaisemaan on kuuntelijan ympäristötietoisuutta herättelevä ja joskus jopa pedagoginen.

Tässä artikkelissa käytän tutkimusaineistona vuosina 2012–2013 järjestettyyn äänimaisemasävellyskilpailuun *EAH Water Soundscape Composition Contest* (ks. WSCC 2012) osallistuneita teoksia ja kilpailuun osallistuneiden säveltäjien teoksistaan kirjoittamia kuvauksia. Sävellyskilpailu oli osa Euroopan unionin Kulttuuri-ohjelman (2007–2013) rahoittamaa *European Acoustic Heritage* -hanketta (EAH 2012). Toimin itse kilpailun järjestäjänä ja esiraadin puheenjohtajana.⁴ Sekä ammattilaisiksi että harrastelijoiksi identifioituville säveltäjille suunnattu kilpailukutsu kehotti lähettämään kilpailuun äänimaisemasävellyksiä, jotka tässä tapauksessa oli rajattu tekniseltä formaatiltaan enintään 10 minuutin stereotallenteiksi. Säveltäjiä pyydettiin myös kirjoittamaan kuvaileva teksti teoksestaan ja lyhyt biografia.

Kilpailukutsussa määriteltiin teoksille hyvin väljä teema, *vesi*:

Kilpailijoita kannustetaan pohtimaan äänimaisemia, joihin vesi liittyy Euroopassa. Vesi voi olla kuultavissa missä muodossa tahansa: sateena, jokina, suihkulähteinä, satamina. Jäänä, jäätyvänä, sulavana tai höyrynä. Tai viemäreinä, teekuppeina tai uima-altaina jne. Kilpailijoita kannustetaan jakamaan äänellistä tietoaan veteen liittyvistä kulttuureista ja konteksteista, ja kuvittelemaan äänellistä kulttuuriperintöä Euroopassa herättelemällä erilaisia äänimaisemien kuuntelemisen tapoja. (WSCC 2012.)⁵

Kilpailun järjestävän EAH-hankkeen tarkoituksena oli pohtia äänimaisemaa kulttuuriperintönä päämääränään koota aiheesta tutkimus-

ja arkistointitietoa ja kehittää hyviä käytänteitä äänimaisematallentamiseen ja -pedagogiikkaan sekä siten myös ääniympäristötietoisuuden lisäämiseen (Kytö & Remy & Uimonen 2013). Hankkeen toimintasuunnitelmassa ei kuitenkaan ollut alun perin ajateltu taidekilpailua. Idea sävellyskilpailulle saatiin Joensuun Popkatu-kaupunkifestivaalin yhteydessä vuonna 2011 järjestetystä äänimaisemasävellyskilpailusta (JSCC 2011), jonka inspiroimana hankkeessa koettiin, että avoin, ympäristön ja kulttuurin ääniä kuuntelemaan kannustava kilpailu sopisi hyvin hankkeen päämääriin sekä toisi mukaan lisää toimijoita taiteen kentältä.

Kysyn tutkimuksessani, miten kilpailutyöt ilmentävät ympäristötietoisuutta ja ekokriittistä ajattelua. Millaisen tulkinnallisen kuuntelu-kehityksen kilpailuun osallistuneet säveltäjät teoskuvailuissaan antavat, minkälaisen ympäristösuhteen he äänellisesti teoksiinsa rakentavat ja minkälaisiin kulttuuriin sekä poliittisiin keskusteluihin he näin osallistuvat? Pohdin myös äänimaisemasäveltämistä ekokriittisenä toimintana ylipäättään ja sitä, miten äänimaisemasäveltämisen lajityyppiin vahvasti liittyvä henkilökohtaisesti tehtyjen kenttä-äänitysten käyttäminen teoksissa luo erityistä ympäristösuhdetta. Tässä artikkelissa en käsittele itse kilpailun kulkua, raatien työskentelyä enkä teosten arviointia. Kilpailun tulokset perusteluineen ovat nähtävissä hankkeen verkkosivuilla (ks. WSCC 2012).

Sävellysten teemaksi valittiin vesi, koska se on mahdollisimman laaja, helposti saavutettavissa oleva, kulttuurisesti olennainen, biologisesti välttämätön ja äänellisesti monipuolinen kuunneltava ilmiö. Kilpailukutsussa ei erikseen mainittu kulttuurista kestävyyttä, ilmastonmuutosta tai ympäristötietoisuutta säveltämisen poliittisena motivaationa vaan viitattiin siihen, miten äänimaisematutkimuksessa akustisten yhteisöjen on historiallisesti ajateltu rakentuvan suhteessa veteen ja veden ääniin (WSCC 2012; ks. myös Schafer 2009). Miten tämä kilpailuun osallistuneissa teoksissa tulkittiin? Miten ekokriittisiä tekijät olivat huolimatta siitä, että kilpailukutsussa ei tätä eritelty, ja miten he sitä toivat teoksissaan esille?

Laajasti käsitettynä ekokriittisyys on inhimillisen ja ei-inhimillisen välisen historiallisen ja kulttuurisen suhteen tutkimista ja ”ihmisen” kä-

sitteen kriittistä analyysia (Garrard 2012, 5). Käytän termiä tässä tutkimuksessa yleisessä ympäristökriisitietoisuuden merkityksessä koskien erityisesti taiteellisten toimintojen ja niitä koskevien kirjallisten kuvauksen muodossa tapahtuvaa ekokriittisyyttä (ks. myös Allen 2013, 8). Ympäristökriisitietoisuuteen liittyy läheisesti kestävyys käsite eli se, miten maapallon rajallisia (luonnon)varoja voidaan suunnitella tulevien sukupolvien käyttöön ja huollettavaksi. Tämä historiallisesti moniulotteinen ja monia yhteiskuntapoliittisia virtauksia myötäilevä käsite jaetaan usein kolmeen osaan: taloudelliseen, ekologiseen ja kulttuuriin kestävyys (United Nations 2005). Näistä olennaisia tämän tutkimuksen kehityksessä ovat ekologinen ja kulttuurinen kestävyys. Kulttuurisesta kestävyydestä musiikintutkimuksen piirissä on kirjoittanut muun muassa Jeff Titon (2009), joka luo analogian ekologisen ja (musiikki)kulttuurisen kestävyys välille. Samaan tapaan kuin musiikkikulttuurin kestävyys tarkoittaa Titonille musiikkia harjoittavien ihmisten kulttuurin jatkuvuutta (Titon 2009, 121), äänimaiseman kestävyys tarkoittaa äänimaisemaa kuuntelevien ja sitä tulkitsevien ymmärryksen kulttuurista jatkuvuutta (Kytö & Uimonen 2015).

Titonin kulttuurista lähestymistapaa kritisoi ekomusikologi Aaron Allen (2015) huomauttaen, että tämä analogia saattaa olla ympäristölle eli ekologiselle kestävyydelle jopa vahingollista.⁶ Äänimaisemasäveltysten liittäminen kulttuuriperintökeskusteluun ja kestävä kehityksen ideologiaan onkin osittain ongelmallista, koska eroa ja yhtäläisyyksiä kulttuurisen äänimaiseman (kuultu ja tulkittu äänellinen ympäristö) ja ekologisen ääniympäristön (kokemusmaailmasta riippumaton äänellinen ympäristö) välillä ei aina artikuloida. Tilannetta hämmentää äänimaisema-termin käyttäminen synonyyminä akustiselle ekologialle. Voidaan kuitenkin todeta, että esimerkiksi ihmisen kokeman äänimaiseman ulottumattomissa oleva valtamerien meluongelma ja sen vaikutukset mereneläviin on yksi akustisen ekologian suurimmista tämänhetkistä kysymyksistä. Sillä ei kuitenkaan ole kulttuurisen äänimaiseman kestävyys kannalta muita kuin välillisiä vaikutuksia.

Ekofilosofi John Passmorea lainaten ekokriitikko ja kirjallisuudentutkija Greg Garrard selvittää luonnontieteen pyrkivän ratkomaan ekologiassa ilmeneviä ongelmia (engl. *problems in ecology*) ja ihmistieteiden

pyrkivän ymmärtämään ekologisia kysymyksiä (engl. *ecological problems*) (Garrard 2012, 6; ks. myös Passmore 1974, 44). Vaikka ekokriitikot eivät olisi päteviä osallistumaan keskusteluun luonnontieteellisistä ekologisista ongelmista, heidän tulee Garrardin mukaan joka tapauksessa ylittää tieteenalojen rajat ja kehittää omaa ekologista lukutaitoaan mahdollisimman pitkälle (Garrard 2012, 5). Musiikintutkijat Susanna Välimäki ja Juha Torvinen vievät ajatusta pidemmälle ja kirjoittavat ekokriittisestä kuuntelusta eli ihmisen äänelliseen olemiseen ja elinpiiriin keskittyvästä ekologisen lukutaidon muodosta (Välimäki & Torvinen 2014, 9–13). Toisin sanoen tutkin, josko äänimaisemasäveltäjät ovat kilpailuteoksissaan harjoittaneet ekokriittistä kuuntelua ja miten he representoivat kestävän kehityksen tematiikan.

Äänimaisemasäveltäminen ekokriittisenä toimintana

Äänimaisemasäveltäjä ja akustisen kommunikaation teorian kehittäjä Barry Truaxin (2000) mukaan äänimaisemasäveltäminen koostuu neljästä tekijästä. Ensinnäkin kuuntelijan tulee voida pystyä tunnistamaan (engl. *recognize*) käytetyn äänimateriaalin lähde, vaikka materiaali kokisikin muodonmuutoksia teoksen kuluessa. Toiseksi kuuntelijan tietämystä äänimaiseman ympäristöllisestä ja psykologisesta kontekstista tulee herätellä ja kehottaa kuuntelijaa täydentämään merkitysten verkostoa kuullussa musiikissa. Kolmanneksi säveltäjän tietämyksen äänimaiseman ympäristöllisistä ja psykologisista elementeistä sallitaan vaikuttaa sävellyksen muotoon joka tasolla. Tämän tarkoituksena on, että sävellystä ei lopulta voisi erottaa todellisuuden (engl. *reality*) näkökulmista. Neljänneksi teoksen tulee lisätä ymmärrystämme maailmasta, ja sen vaikutuksen tulee ulottua arkipäiväisiin havainnoinnin tapoihiimme. Truaxia pidetään Hildegard Westerkampin ohella yhtenä äänimaisemasäveltämisen auktoriteettina. He ovat molemmat olleet aktiivisia 1960-luvulla alkaneessa *Maailman äänimaisema -projektissa* (engl. *World Soundscape Project*), jonka piirissä lajityypin voidaan sanoa syntyneen. Truaxilla on koulutustaustaa fyysikkona, Westerkamp on klassisen koulutuksen saanut säveltäjä. Heidän säveltämisestetiikkansa eivät ole yhteneväiset, mutta molemmat ovat painottaneet äänimaisema-

säveltämisen merkitystä nimenomaan ekokriittisenä toimintana. Keskeisessä tekstissään ”Äänikävelyllä” (2011) Westerkamp painottaa kuuntelemisen tärkeyttä teollistuneen maailman äänitulvan keskellä: jos huomaamattomat, pienet äänet jäävät meiltä kuuntelematta, ”ne voivat hävitä maailmasta täysin”. Tässä Westerkampin ajatusten voidaan nähdä tukevan myös kestävä kehityksen ideologiaa, jossa ympäristön muutosta (tässä teknologisoitumisen aiheuttamaa äänitulvaa) tulee ohjata ja rajoittaa niin, että heikoimpia (tässä ei-teknologista ympäristöä) huomioidaan ja suojellaan monimuotoisuuden nimissä.

Kommunikaation tutkija ja äänikävelytaiteilija Andra McCartney, joka toimi tässä artikkelissa puheena olevan kilpailun pääraadin puheenjohtajana, on kuvaillut äänimaisemasäveltäjiä arkisten, sosiaalisten tai poliittisten tilallisten suhteiden esille tuojiksi. Äänimaisemasäveltäjät kuuntelevat, äänittävät ja koostavat. He keräävät ja tuottavat kuuntelemalla tietoa ihmisten, olioiden ja maisemien suhteesta paikkaan ja esittävät teoksissaan tulkintoja näiden äänellisestä ilmaisusta. Tästä johtuen äänimaisemasäveltäjien sävellystyö alkaa, kun he saapuvat kuunneltavaan paikkaan, siis jo ennen kuin he palaavat studiolle editoimaan äänityksiään. (McCartney 2002, 1.) Myös vesisävellyskilpailun kuluessa järjestetyn yleisöäänestyksen perusteluissa tietämys paikasta ja sen luonteesta nousi esille. Yleisöäänestyksen voittajateosta *Badock's wood – The River Trym* äänestänyt kuuntelija kuvaili kyseistä teosta erityisen tunnistettavaksi: ”Koska minulla on henkilökohtainen yhteys tämän työn maantieteelliseen paikkaan, pystyn arvostamaan sitä tapaa, jolla [säveltäjä] on herättänyt tuntemuksen paikan läsnäolosta, sen historiasta ja nykyisyydestä” (WCCW 2012).⁷ Sävellyksiä voidaan siis arvostaa niiden akustemologisten sisältöjen perusteella. Akustemologia eli akustinen epistemologia on ääniantropologi Steven Feldin (1996; 2005) kehittämä ja laajasti käytössä oleva termi, jolla tarkoitetaan tilan tai paikan kokemuksen perustumista ääneen ja erityisesti äänelliseen tietoon painottaen äänen ajallista ulottuvuutta.

Äänimaisemasäveltämisen lajityyppi ei kuitenkaan ole kaikkien mielestä koherentti, ja sen ideologisuudessa nähdään ongelmia. Äänitaiteilija Brandon LaBelle asettuu vastahankaan äänimaisemasäveltämisen ja erityisesti Westerkampin sävellysestetiikan suhteen kritisoimalla, että

huolimatta ympäristötietoisista ja paikkaa hellivistä pyrkimyksistä tuloksena oleva toiminta on lopulta ristiriitaista: äänittäminen irrottaa äänen paikasta eikä näin ole kuin sen ruumiiton haamu. LaBelle irrottaa-kin äänimaisemasäveltämisen elektroakustisen musiikin perinteestä ja kiinnittää sen maataiteen estetiikkaan. (LaBelle 2015, 198–199.) Tässä toisessa 1960-luvulla syntyneessä taidesuuntauksessa maisema tai maa muokataan taideteokseksi käyttämällä ympäristöstä jo löytyvää materiaalia. Lisäksi LaBelle moittii äänimaisemasäveltämisen lajityyppiä kompleksisesta suhteesta meluun ja eräänlaisesta äänellisiin todellisuuksiin kohdistuvasta suvaitsemattomuudesta (LaBelle 2015, 210–215), joskin LaBellen kritiikki kohdistuu ainoastaan Westerkampin teoksiin.

Samanlaista esteettistä moralismia on huomannut äänimaisematutkija Jacky Waldock (2011) tutkiessaan virtuaalisten äänimaisemakarttojen sisältöjä. Hän kutsuu ilmiötä kauneusvinoumaksi (engl. *beauty bias*). Kauneusvinouma kuuluu äänitettäviksi valituissa kohteissa soinnollisuutena, musiikillisuutena, yleisyytenä ja julkisuutena. Virtuaalisten äänikarttojen luonne on tosin dokumentaristinen, joten Waldockin kritiikki vinoumasta kohdistuu todellisuuden esittämisen käytäntöihin kenttä-äänityskartoissa, ei säveltämisen estetiikkaan kuten LaBellella.

Maataiteeseen rinnastettaessa äänimaisemasäveltäminen kuitenkin näyttäytyy kontekstissa, joka ei ota huomioon tekemisen ja tekijöiden monipuolisia taustoja. Keskustelua lajityypin luonteesta äänimaisemasäveltäjien keskuudessa käydäänkin vertailemalla säveltämisen kulttuurisia konteksteja länsimaisen taidemusiikin, eritoten elektroakustisen musiikin historiaan. Säveltäjä ja äänimaisematutkija John Drever pyrkii ymmärtämään äänimaisemasäveltämistä akusmaattisen eli kontekstuaalisista merkityksistä irrotetuista, tallennetuista äänistä muodostuvan elektroakustisen musiikin vastaparina. Huolimatta akustisen ekologian perinteestä ja yhteydestä äänimaisematutkimukseen äänimaisemasäveltämistä opetetaan akusmaattisen musiikin säveltämiseen erikoistuneissa oppilaitoksissa (Drever 2002, 22). Hänen mielestään tämäkään ei tee oikeutta tyylilajin erityisomaisuuksille, koska kyseessä ovat teokset, joiden sävellysprosessi on etnografinen. Tällä Drever viittaa äänen representoimisen tapaan, joka äänimaisemasävellyksissä on hyvin reflektoituva ja ”kenttää” tutkiva: etnografinen ote tarjoaa tekemisen tavan, jolla

äänimaisemasäveltämisen praksis voi lähestyä asiaankuuluvalla tavalla ja toiminnallisesti ymmärrystä nykypäivän monimutkaisista kulttuureista (Drever 2002, 24). Vastoin LaBellen katsantokantaa, jossa äänittäminen tuottaa kuolleen äänimaiseman, Drever näkee säveltäjän ääniympäristössä toimivana vivisektionistina, joka leikkelee elävää kudosta luoden dialogia itsensä, ympäristön ja äänityksen välillä ja herättää äänen uudelleen eloon uudessa ajassa ja paikassa (Drever 2004, 10).

Säveltäjä siis valitsee ääniympäristöstä merkityksen ja kutoo oman kuulijuutensa representoimaansa paikkaan. Dreverin ajatus säveltämisestä etnografana on hyvin lähellä McCartneyn käsitystä äänimaisemasäveltäjästä paikallisen tiedon kerääjänä ja tilallisten suhteiden luoja. Ymmärrys paikan ja paikallisen kulttuurin merkittäviksi koetuista omalaatuisuuksista on myös kulttuuriperinnön käsitteen ytimessä. 1970-luvun ajattelua resonoiden äänimaisema käsitetään usein ”meidän ääniympäristönämme” (vrt. Schafer 1994), jaettuna julkisena äänitilana, yhteisesti koettuna ja usein ulkoilmatilana. Tämä on tarkoit-
tanut, että äänimaisematutkimuksen kiinnostuksen kohteena on usein edelleen yhteisen äänimaiseman määrittely. Tämä tutkimuksellisesti kritisoitavissa oleva ote (ks. Kytö 2013, 1–2) tuo kuitenkin esille sen, että äänimaisema-ajattelu on lähtökohdiltaan poliittista ja suhtautuu tulevaisuuteen yhteisenä, globaalina vastuuna.

Paikallisten äänellisten historioiden ja tulkintojen tunteminen ja tiedostaminen on edellytyksenä mahdollisille kulttuurisesti kestäville äänimaisemille (SoCS 2009). Paikallisten kulttuurien arviointi kestävän kehityksen mahdollisuutena edellyttää paitsi kyseisen toiminnan kuluttavuuden ja uusinnettavuuden arviointia, myös esteettisen arvon ja sosiaalisen oikeudenmukaisuuden puntarointia. Arkkitehtuurintutkija Joan Iverson Nassauerin (1997) mukaan esimerkiksi maisema tarvitsee osakseen ihmisen ihailua eli esteettistä arvostusta säilyäkseen kulttuurisesti kestävä. Ympäristö- ja sosiaalipolitiikantutkija Julian Agyeman (2015) painottaa oikeudenmukaista kestävyyttä (engl. *just sustainability*) kulttuurisen ympäristöpolitiikan suunnittelussa ja toteutuksessa. Ympäristön kestävyyttä ei voida erottaa siinä ja sen kanssa elävien ihmisten olosuhteista ja heitä koskevien ympäristöpoliittisten ratkaisujen oikeudenmukaisuudesta. Toisin sanoen, vaikka ympäristöongelmat ovat

globaaleja, ne koskettavat eri ihmisiä eri tavoin (Haila & Lähde 2003, 34). Myös äänimaisematutkija Gregg Wagstaff (2002) on painottanut akustisen ekologian joskus unohtavan ekologian sosiaalisen ulottuvuuden ja tarjoaa ajatuksen äänen sosiaalisesta ekologiasta, jossa paikallinen äänellinen tieto ja siitä juontuva taito toimia ympäristössä – eli äänimaisemakompetenssi – otetaan huomioon.

Keskustelu äänimaisemasäveltämisen ideologiasta voidaan siis kiteyttää keskusteluun paikan ja tilan luonteesta, kuuntelijan suhteesta ympäristöönsä ja säveltäjän toiminnasta tämän tiedon välittäjänä. Musiikintutkija Juha Torvinen kuvaa yhdeksi ekokriittisen suhtautumisen muodoksi topofilian eli paikkarakkauden. Hän kiteyttää henkilökohdaisen (positiivisen) luontosuhteen olevan olennaista ympäristössä tapahtuvien muutosten havainnoinnissa. Torvisen mukaan ”paikallisuus vastustaa rakenteellisesti, kielellisesti ja kulttuurisesti sellaisia ideologioita ja filosofisia rakenteita (kuten tiede ja talouskasvun ihannointi), jotka toimivat vain ainutkertaisista tilanteista ja paikoista irrotetussa abstrahoidussa ja ideaalissa todellisuudessa.” (Torvinen 2012, 22.) Äänimaisemasäveltäjien ekokriittinen suhtautuminen kuuluu pyrkimykseen ympäristön ja paikallisuuden uudelleen koettavuuteen ja elävyyteen sävellyksissä, joskin säveltäjien omina representaatioina ja tulkintoina.

Sävellyskilpailuun osallistuneet työt

Kilpailuun osallistui 51 teosta, jotka oli säveltänyt 55 tekijää 19 eri maasta.⁸ Osa töistä oli siis useamman tekijän yhteistyötä (ks. liite 1). Säveltäjät ovat kuvanneet teoksiaan hyvin eri tyylein ja tavoin esitellen itseään erilaisissa tekijäpositioissa. Osa kuvailee sävellysteknisii elementtejä, osa kertoo taiteellis-tutkimuksellisista taustoistaan, osalla on selkeästi julkilausuvia ”artist statement” -tyyppisiä teoskuvailuja. Myös osallistujilta pyydytyissä lyhyissä biografoissa he kertovat ajatuksistaan ja säveltämismotivaatioistaan. Näistä biografoista ja teoksia kuunnellessa käy ilmi, että osa tekijöistä ei ole lähettänyt kilpailuun äänimaisemasävellystä Truaxin lajityypistä tekemien ihanteiden mukaisesti. Joissain teoksissa lähdemateriaali jää tunnistamattomaksi ja yhteys ympäristöön jää kuuntelijalle hataraksi eikä sitä ole havaittavasti käytet-

ty teoksen muodossa tai rakenteessa. Kaikkien osallistuneiden teosten voidaan toki kokea lisäävän ymmärrystä maailmasta ja vaikuttavan arkipäiväisiin havainnoinnin tapoihimme, joskin tämä ei välttämättä tule eksplisiittisesti esiin teoksien kuvailuissa vaan tulkinnallisesti jokaisen kuuntelijan kokemuksessa. Tässä mielessä Truaxin lajityypille luettelamat ihanteet ovat suhteellisen joustavia, ja kilpailun lähtökohtaisen ajatuksen ollessa ääniympäristötietoisuuteen osallistava ja kannustava ei teosten lajityypillinen uskollisuus ollut keskeinen kriteeri osallistumiselle tai kilpailussa menestymiselle. Lajityyppi on myös elävä, joten Truaxin esteettisiin ihanteisiin tarrautuminen uusien teosten kilpailussa ei olisi tarkoituksenmukaistakaan.

Viidestäkymmenestä yhdestä teoksesta kolmenkymmenen yhdeksän teoksen kuvailussa mainitaan käytetyn kenttä-äänityksen maantieteellinen äänityspaikka, joskin paikan ilmoitettu tarkkuus vaihtelee. Käytettyjä kenttä-äänityksiä on tehty ulkoilmassa esimerkiksi rannoilla (Filey Brigg, Skansbukta, Magdalenefjord, Ruissalo, Lofootit, Liepaja, New Grimsby), jäätiköillä (Wagonwaybreen), laitureilla (Ny Ålesundin tutkimusasema), vuonoilla (Raudfjord, Hornbækpollen), jokivarsilla (Mur, Nieuwe Maas, Taurion, Douro), järvillä (Garda, Saimaa) sekä lahdissa (Morecambe Bay, Biskajanlahti). Paikan mainitseminen tuo teoksiin tiedon tallennetun äänen alkuperäisyydestä, jolloin etnografisen äänittämisen kokemuksellinen ideologia toisintuu kuuntelutahtumassa. Äänityksen aika mainitaan harvemmassa teoskuvauksessa.

Vettä on, kuten ajatella saattaa, äänitetty mitä erilaisimmissa olosuhteissa ja ilmenemismuodoissa, myös sisätiloissa. Tekijät ovat äänittäneet vuotavaa vesipatteria, sadetta Barcelonassa, luoliin tiikhuvaa vettä Normandiassa, vesitippoja Helsingin Musiikkitalon ja Offenburgin studioilla, puroja Fiskarsissa, polkuvenettä Prahassa, katon läpi tiikhuvaa vettä Firenzessä, puuronkeittoa Helsingissä, pastankeittoveden kuplimista Italiassa, askellusta lumihangessa Vierumäellä, kalojen polskuttelua vesisäiliössä Istanbulissa, sulavaa jäätä Moskovassa, myrskyä Turussa, palmuviljelmän kastelua Alicantessa, aaltojen iskeytymistä rannoille Ranskassa ja Kreikassa, ruostuneita kaivoja Kataloniassa, moottoriveneitä Irlannissa, siltojen vedenalaisia rakenteita Rotterdamissa ja lumisadetta Haagissa, muutamia mainitakseni.

Säveltäjät ovat suosineet musiikillisesti sointuvia materiaaleja. Keskeisimpiä vedellisiä ääniä teoksissa ovat erilaiset lorinat, lirinät ja vesitiipat, joista on helposti kuultavissa äänenkorkeuksia, niiden vaihteluita ja rytmiä sekä vaihtelevien akustisten tilojen erilaisia kaikuja. Äänitusteknisesti hydrofoniaänitykset ovat myös tarjonneet vedenalaiset kohinat kuuntelijoiden koettaviksi.

Analysoin seuraavaksi kaksi sävellysten teema-aluetta, jotka molemmat kuvaavat säveltäjien teoksissaan rakentamaa ympäristösuhdetta. Ensin käsittelen teoksia, joissa veden teema on kuultu osana keskustelua kestävästä kehityksestä ja ekokriittisyydestä. Toiseksi käsittelen tapoja, joilla säveltäjät luovat kenttä-äänittämisen käytännöllä kokemuksellisen suhteen tulkinnan kohteena olevaan ympäristöön.

Vesi kestävän kehityksen teemana

Kilpailuun osallistuneiden teosten kuvauksista on luettavissa monia eri lähestymistapoja kestävän kehityksen ideologiaan. Teoksen *Murmur* tekijöistä toinen, taidetta ja luonnontieteitä työssään yhdistävä meribiologi, kirjoittaa teoksesta seuraavaa:

ALKUPERÄ Olemme vettä. Vesi loi meidät, se ylläpitää meitä, yhdistää meitä. Vesi luo elämää. RYTM Veden rytmi on omaa rytmiämme. LAPSET Lapset tulevat meistä ja jatkavat meitä. He ovat kauneus, ja he yhdistävät meidät tulevaisuuteen. MUURI Herätys! Virittäydy! Alitajuisesti rakennamme melusta muuria, joka eristää meidät, eksyttää meidät, hämärtää yhteisen alkuperämme ja rytmiämme. Erotettuna yhteisistä ominaisuuksistamme menetämme itsemme, menetämme kaiken. TULEVAISUUS Meillä on mahdollisuus kunnioittaa vettä, elämämme lähettä. Voimmeko lopettaa yhteenotot ja aloittaa kuuntelemisen? Voimmeko palauttaa tasapainomme hyväksyvällä tietoisella läsnäololla?⁹ (WSCC-EAH; Spence.)

Tässä kuvailussa kuullaan poettisia kaikuja ihmiskunnan yhtenäisyydestä ja yhteisestä tulevaisuudesta ympäristökatastrofin jaloissa (ks. Ingram 2010, 70). Tekijät ovat ehdottomia käsityksissään tulevaisuudesta, joka näytettyy sekavana kakofoniana, jossa ihmiset ovat kadot-

taneet yhteyden toisiinsa ja alkukantaiseen, joskin tulkinnanvaraiseksi jäävään, rytmiin. Teksti on paremminkin herätyshuuto teoksen eetokseen, ei niinkään kuvaus teoksen kulusta tai kenttä-äänityksellisestä sisällöstä. Kuvauksessa häilyy newagemainen henkisyys ja astrologinen Vesimiehen aika, jossa kuunteleminen ja virittäytyminen (vrt. ”Tune in!”) vertautuu meditaatioon ja kadotetun, luonnolliseksi koetun tasapainon palauttamiseen.

Luontoyhteyttä ja tasapainoa ihmisen (teknologia) ja luonnon (joen virtaus) välillä haetaan myös muissa teoksissa, joskin vaihtelevin tuloksin. *La mer bouleversée* -teoksen säveltäjät kuvailevat, miten heidän teoksessaan Aurajoelta alkava virtaus läpi vehreän ja kukkivan saaristoalueen kohtaa teollistuneen maailman vaikuttavat äänelliset häiriötekijät (engl. *impressive sonic disturbances*). Teollisuuden äänet kohtaavat idyllisenä, rauhallisena ja hiljaisena koetun ja kuvitellun luonnon väkivalloin. (WSCC-EAH; Decoster-Taivalkoski; Olarte & Montes de Oca.) Samasta dikomisesta ihmisen ja luonnon dynamiikasta kertoo teos *Esprit flottant*. Sen säveltäjä kuvailee Taurion-joesta kertovaa teostaan, miten teoksen lopussa luonto voittaa ihmisen tekemät joen virtausta estävät rakenteet:

Joen elämää [--] rajoittavat ihmisen tekemät rakennelmat. Nämä rakennelmat esittäytyvät luonnollisten äänten huonontumisena. Kuitenkin lopulta luonto voittaa ja linnunlaulu kuuluu voimakkaampana kuin koskaan aikaisemmin.¹⁰ (WSCC-EAH; Smolders.)

Edellä käsitellyissä teoksissa on kuultavissa eettistä naturalismia eli uskoa siihen, että eettinen säännöstö on johdettavissa luonnonlaeista. Ingramin mukaan eettinen naturalismi on vaikuttanut ekokriittisyyteen arvottamalla luonnon moraalisesti kulttuurin yläpuolelle, jolloin tietoinen paluu luonnonmukaisuuteen olisi tarpeellista yhteiskunnan parantamiseksi (Ingram 2010, 47–48).

Teoksen *Laveral* äänitykset on tehty arktisissa olosuhteissa Huippuvuorilla. Kuulijalle esitellään ihmisasutuksesta tyhjentynyt ranta, jossa vain laitureihin lyövien keinuvien aaltojen liplatus on todisteena ihmisen kädenjäljestä. Tässä ihminen on hylännyt luonnon oman onnensa nojaan.

Vaikka osaa näistä paikoista ihmiset ovat menneisyydessä asuttaneet, ainoastaan [teoksen] loppuosan äänet kantavat mukanaan nykyisten ihmisten toimintaa ja tällöinkin vain osittain: laiturin muoto resonoi sen alla olevaa vettä tavalla, jonka on epätodennäköistä ilmetä luonnollisesti.¹¹ (WCSS-EAH, Osborn.)

Konkreettisemmin ilmastomuutokseen viittaa teos *A furious devout drench*, jossa veden kiertokulkua kuvataan paitsi elämän mahdollistajaksi myös sen mahdolliseksi tuhoajaksi. Ilmastomuutos kuuluu vedenpinnan nousussa:

Vesi on suuri muokkaava luonnonvoima. Se määrittää paitsi valtakuntien muotoja myös niissä asuvia yhteisöjä, jotka ovat asettuneet maiden hedelmällisimmille alueille ja niille muovautuneille jokitorville ja rantaviivoille. Vesi on elämän luoja ja uhkaavasti myös sen mahdollinen tuhoaja napajäätiköiden sulaessa, valtamerien pinnan noustessa, saarien kadotessa ja mantereiden kutistuessa. Kuten jääkauden aikaan, vesi kannustaa jälleen evoluutioon.¹² (WSCC-EAH, Gold.)

Myös muut teoskuvaukset kertovat vedenkierron muutoksen aiheuttamista dystopioista, tyhjenevistä kaupungeista ja romuttuvasta infrastruktuurista. Yhdessä teoksessa äänimaisema on tulevaisuuden maisemaa, jossa meri on tyhjentynyt jättäen jäljelle ainoastaan varjoja ja kadonneita ääniä ("only the shades and lost voices of live-forms are present"). Kun kuulija astuu sisään tähän maailmaan, hän voi itsensä lisäksi tuoda mukanaan uuden kuvitellun elämänmuodon. (WSCC-EAH; Gamisch.) Toinen tulevaisuuden maailmaa kuvitteleva teos, *Passage*, kuvaa matkaa kuvitteellisen kaupungin alla sijaitseviin veden täyttämiin tunneleihin ja ihmiskäden kaivamiin luoliin, joihin kuuntelija sukeltaa. Säveltäjä kertoo, miten hän on sekoittanut taustalla kuuluvaa kaupungin kohinaa veden ääniin saadakseen aikaan äänellisen illuusion paikasta, jota ei ole olemassa.

Teoksen *Kylpy / Bath* säveltäjä kertoo työlleen kaksi lähtökohtaa: kylpyhuoneen lavuaariin tipahtelevien vesitippojen samanlaisena toistumattomat äänet sekä Italo Calvinon kuvauksen Armillan kaupungista:

Työn inspiraationa oli tyhjässä talossa lavuaariin tippuvien vesipisaroiden ääni. Jokainen pisara saa aikaan ainutlaatuisen äänen ja eri äänenkorkeuden, ja tämä jo kuulosti yksinkertaiselta musiikilta. Toinen lähtökohta teokselle oli Armillan kaupungin kuvaus Italo Calvinon romaanista *Näkymättömät kaupungit*. Kaupungissa on vain kaksi vesijohdotta jäljellä, ei lattiaita, ei seiniä, ei kattoja. Johdot päättyvät hanoihin, suihkuihin, altaisiin ja ammeisiin, jotka roikkuvat kuin hedelmät oksistaan. Kaupungin ainoat asukkaat ovat vesijohdoista juoksevassa vedessä kylpevät nymfit. Joskus voit kuulla niiden laulavan.¹³ (WSCC-EAH; Hagman.)

Vastaavasti kadonnutta ja henkiin heräävää ihmisen elämysympäristöä kuvaa teos *Sínia*, jossa soitetaan ruostunutta ujeltavaa katalonialaista vesiratasta. Taustalla kuuluu läähättävä koira ja pikkulintuja. Ajoittain rattaan kaikuisa ja uliseva kirskuminen äityy kirkaisuiksi. Teoskuvaailussa kerrotaan, miten maanviljely on alueella loppunut ja vanhat vesirännit ovat kuivuneet. Säveltäjä kertoo yrittävänsä saada rattaan taas eloon, joskin nyt ilman vetojuhtia ja vettä. Lopputulos kuulostaa dystooppiselta, lohduttomalta, ja kuten useat muutkin kilpailuun osallistuneet teokset, minimalistisuudessaan pysähdyttäviltä.

Merkittävä osa kilpailuun lähetetyistä teoksista oli koostettu studioissa äänitetyistä vesipisaroista ja niiden prosessoinneista. Ainoa kuvailtu paikka näissä teoksissa on äänitysstudion steriili ja lähiäänitetty tila sekä virtuaalinen laboratorio-olosuhde käytetyn prosessointiohjelman muodossa. Jos näitä teoksia kuuntelee äänimaisemasävellyksen viitekehyksessä, voi teoksista tulkita ilmastonmuutoksesta useita vakavia sävyjä. Näissä teoksissa vesi ei enää kierrä, eikä kuuntelijalle tarjota koettavaksi tilaa yhdessä äänen lähteen kanssa. Kuuntelukokemus jättää tyhjän kuulokuvan ilmastonmuutoksen katastrofista, jossa ihmisen tai minkään muun elollisen läsnäoloa ei enää ole eikä sitä tarvita.

Prosessoiduista vesipisaroista koostettuja teoksia lukuun ottamatta kaikista edellä käsitellyistä teoksista voidaan löytää eksplisiittisesti ilmaistut ekokriittiset puheenvuorot. Kestävästä kehityksestä neuvotellaan ihmisen läsnäoloa pohdiskellen, ja lopputulemana useassa on ekologisesti pessimistinen esitys tulevaisuudesta ja sen äänellisestä maa-

ilmasta. Kuulostaa siltä, että näissä kilpailuteoksissa säveltäjät ovat halunneet asettautua varoittavan viestintuojan asemaan.

Kenttä-äänittäminen ympäristösuhteena

Säveltäjien kuvauksista on luettavissa, että suurimmalle osalle itse äänitetyt kenttämateriaalit ovat työn lähtökohta. Paitsi aiemmin mainittuun etnografiseen työskentelyotteeseen, tätä asennoitumista voidaan verrata myös luontokuvaamisen eetokseen. Luontokuvaaja ja luontokuvaamista tutkinut Juha Suonpää kertoo varsinkin petoeläinten kuvaamiseen liittyvän vahvaa trofee-ajattelua: valokuva vertautuu metsästysmuistoon, seinälle ripustettuun täytettyyn eläimen päähän. Kuva on kuin omin taidoin kaapattu saalis, jonka eteen on tehty paljon töitä, joskin se on paljon ystävällisempi itse eläimelle. (Suonpää 2002.) Moni kilpailuun osallistuva säveltäjä kuvaakin äänittämistä verbillä *capture* eli kaapata, saada otteeseen. Luontokuvien estetiikassa kuvaaja ei näy eikä hänen läsnäoloaan alleviivata katsojalle. Vastaava periaate on läsnä äänimaisemasävellysten kenttämateriaaleissa. Nykyaikaisella langattomalla tiedostonsiirtotekniikalla ja sähkönsyöttölaitteistolla äänittäjää ei tarvita läsnä olevaksi käytännössä laisinkaan laitteiston käyntiin asettamisen jälkeen, jos äänitystilanne ei vaadi mikrofonin liikuttamista. Mikrofonin liikuttaminen, äänen lähteiden etäisyyksien asettaminen ja äänityksen monitorointi muodostuukin ratkaisevaksi tekijäksi äänen ”kaappauksen” onnistumiselle.

Kuvaamiseen liittyen kenttä-äänittämistä kutsutaan myös nimellä fonografia (engl. *phonography*, vrt. *photography*, Mâche 1992). 1880-luvulla alkanutta toimintaa on harjoitettu monella ympäristöäänityksiä käyttävällä alalla: elokuvan äänisuunnittelussa, radiodraamassa, dokumenttielokuvassa, etnografiassa, äänimaisematutkimuksessa, biologiasa, ambient-musiikissa ja konkreettisessa musiikissa. Drever pohtii fonografian luonnetta ja toteaa, että, fonografisen äänitteen arvo juontuu sen suhteesta todellisuuteen. Tämä tallenteen suhde todellisuuteen on lähtökohtaisesti epäjohdonmukainen ja muokkaa tallenteesta fetisimäisen objektin. (Drever 2004, 6.)

Dokumentaaristen tallenteiden representaationaalisista ominaisuuksista voitaneen olla montaa mieltä, mutta kilpailusävellysten tyyliilajin mukaisissa kuvauksissa äänitysten suhde todellisuuteen on ollut tekijöilleen mainitsemisen arvoinen ja lisäarvoa tuottava tekijä. Musiikin ja akustisen kommunikaation tutkija Heikki Uimonen (2011) on tarkastellut, miten äänittäminen muuntaa ympäristön havainnointia ja siten ympäristösuhdetta. Kenttä-äänittämisessä yhdistyy dokumentarismi yhteiskunnallisena vastuuna kokemuksellisuuden välittämiseen, tietoisuuteen äänittäjästä, joka ei ole kuuluvilla, mutta kuitenkin läsnä.

Yhteiskunnallisesti vaikuttamaan pyrkivä dokumentarismi kuuluu erityisesti kahdessa kilpailuun osallistuneessa teoksessa, jotka käsittelevät luonnonsuojeluympäristöjen äänimaisemaa. *Can in the cave* on kuulokuva Teneriffan Tacorontesta, jossa merenrantaa pyritään cheyttämään luomuviljelyyn viiniköynnöksillä. *A flood of winter* on kuuntelukävelyn perustuva teos, joka on äänitetty yhteistyössä paikallisen luonnonsuojelusäätiön kanssa Winnall-nummien luonnonpuistossa, Winchesterissä, Englannissa. Säveltäjä kertoo nummien äänimaisemasta, geologiasta ja alueen infrastruktuurista kuvaillen tarkasti, kuinka maiseman vettyneisyys ja rapautuneisuus toistuu sävellyksen rakenteellisessa lähestymistavassa.

Lumen narske askeleen alla kehittyy joen patoluukun läpi nummelle virtaavan veden väreilyksi. Lasten äänet tuovat maisemaan ihmisen läsnäoloa, kun he (potkimalla) tutkivat jokitörmän piilossa olevaa elämää. Jokipohjan kalkkikivi on muodostunut esihistoriallisten valtamerien fossiloituneista jäänteistä. Kävelyn päättyessä kalkista kuuluvasti purkautuva hiilidioksidi liukenee metalliseen porttiin osuvan sateen happoisaan rummutuksen.¹⁴ (WSCC-EAH; Hegarty.)

Säveltäminen on tekijöilleen tapa tehdä tunnetuksi ja suojella tärkeäksi koettuja ympäristöjä. Tällöin henkilökohtainen todistus äänittämisestä ja sävellysprosessista tehdystä kuvailusta muodostavat tulkinnallisen kokonaisuuden, jota teoksen yleisö voi ymmärtää.

Lopuksi

Henkilökohtaista kuuntelu- ja ympäristökokemusta välittämään pyrkivä äänimaisemasävellys olettaa seurakseen tyyllilajitietoisen kuuntelevan yleisön. Äänimaisemasävellyksenä esitettyä äänitystä esimerkiksi sateen ropinasta voidaan kuunnella osana äänimaisemasäveltämisen genreä, jolloin kuuntelutilanne asettuu genrelle ymmärretyn ympäristötietoisien kontekstin ympärille. Ei tosin ole sanomatta selvää, että vesi- ja luontoaiheisia äänityksiä tulkittaisiin aina kriittisenä ympäristösuhteena. Tämän seikan valottamiseksi esittelen lopuksi kaksi esimerkkiä.

Vuosittain kahdeksastoista heinäkuuta äänestä ja kuuntelemisesta kiinnostuneet ympäristö- ja kansalaisjärjestöt järjestävät kansainvälisen Maailman kuuntelupäivän. Vuonna 2015 teemana oli ”H₂O” eli vesi. Kaikille avoin tapahtumapäivä tiedotti itsestään kehottaen ääniympäristöstä kiinnostunutta väkeä reflektoimaan suhdettaan veteen ja veden äänten kuuntelemiseen elintärkeänä luonnonvarana, johon suhteemme on ilmastonmuutoksen vuoksi monimutkaistumassa. ”Juomakelpoisen veden hupeneminen, vesistöjen saastuminen sekä toisaalta katastrofaaliset tulvat, nopeasti sulavat jäätiköt ja suurten alueiden aavikoituminen korostavat veteen ja sen saantiin liittyvän kehityksen vaikeaa ennakkointia”, motivoitiin tiedotteessa. (MuSuo 2015a, ks. myös H₂O 2015.) Maailman kuuntelupäivän teema jatkaa äänimaisema-ajattelun ja akustisen ekologian perinnettä, joka korostaa kuuntelemista ympäristötietoisuuden ja siitä mahdollisesti seuraavan ympäristötoiminnan lisääjänä. Veden kuunteleminen ja äänittäminen näyttäytyykin keskeisenä ja kaikille soveltuvana aiheena äänellisen ympäristösuhteen rakentamiseen. Vaikka päivästä tiedotettiin nimenomaan ilmastonmuutoksen tulkintakehyksessä, Suomessa päivään osallistuneet nelisenkymmentä äänittäjää eivät (päinvastoin kuin EAH-kilpailijat) laisinkaan kommentoineet ilmastonmuutosta äänityksissään tai niiden kuvailuissa (MuSuo 2015b). Joko ympäristöpoliittinen motivaatio oli osallistumiseen sisäankirjoitettu tai sitten se ei ollut lainkaan olennaista kyseisissä pienissä ympäristösuhteen rakentamishetkissä.

Kuuntelija ei myöskään aina hakeudu luonnonäänitysten pariin pohiaksi omaa ympäristösuhdettaan. Tästä kertovat esimerkiksi suora-

toistopalvelu Spotify Suomen (2015) laatima yli kuuden tuhannen käyttäjän seuraama soittolista ”nukahtamista edesauttavista äänimaisemista puron liplatuksista öiseen viidakkoon” nimeltä *Vaivu uneen luonnon äänillä* tai Spotifyn (2015) vastaava *The sleep machine: waterscapes* -soittolista lähes 200 000 käyttäjineen. Kyseisen soittolistan kuvauksessa ”luikahdetaan syvään uneen yli kahdeksan tunnin koosteella rauhoittavia valtameren aaltoja, pulisevia puroja, kuohuvia jokia ja kesäisiä myrskyjä”¹⁵. Kuuntelutilanteeseen ympäristötietoisesti asennoitumalla vesiäänitysten kuuntelijan on mahdollista harjoittaa ekokriittistä lukutaitoaan. Nukahtamisvaikeuksilla rasitettu kuuntelija voi taas etsiä äänelliseltä informaatioltaan monotonista ja omat ajatukset vaimentavaa äänellistä peitettä. Kriittiseen ympäristösuhteeseen asettumisen sijaan tämä funktionaalinen kuuntelupositio pyrkii paremminkin itsen hallinnoimiseen (”management of the self”, ks. Kassabian 2013, 181). Kyse on erityyppisistä kuuntelutilanteista ja erityyppisestä suhtautumisesta samankaltaiseen ääneen.

Äänimaisemasävellyksissä kuitenkin pyritään toisenlaiseen kuulijuuteen. Westerkamp kehottaa äänimaisemasäveltäjiä ja kuuntelijoita aktiivisempaan akustisen ekologin rooliin (McCartney 2002, 2) tarkoittaen tällä sitä, että äänitystapahtuma on askel kohti parempaa ymmärrystä ja tietoa äänellisestä ympäristöstä ja siinä toimivasta ekologiasta. Äänitaiteilija Salomé Voegelin puolestaan painottaa, että meidän tulisi kuunnella ympäristöä ja tutkiskella sen ääniä – ei siksi, että se kuljettaisi meidät muualle vaan ymmärtääksemme, mistä on kyse ”tässä ja nyt” ja miten ympäristön nykyinen todellisuus on rakennettu (Voegelin 2014, 11–12.) Ekokriittisesti ajateltuna äänimaisemasävellyys ei toimi ainoastaan mediumina vaan materiaalisena todistuksena siitä, mikä on aktuaalista. Se voi todistaa ympäristön muuttuvasta tilasta.

Viitteet

¹ Olen julkaissut tästä artikkelista myös englanninkielisen version (ks. Kytö 2019).

² Akustisen ekologian taidekäsitteestä ks. myös Tieksö 2013, 179–188.

³ Muita äänimaisemasävellyksen muotoja voivat olla vuorovaikutteiset performansiteokset, äänikävelyt, installaatiot ja kuuntelukävelyt riippuen tekijöiden, säveltäjien ja kokijoiden valitsemista nimeämistavoista. Termi ”nauhateos” on hieman harhaanjohtava, koska tallenneformaatiltaan teokset voivat olla muita kuin magneettinauhaa. Nykyisin teokset ovat useimmiten digitaalisia tiedostoja. Terminä nauhateosta kuitenkin edelleen käytetään, lähinnä historiallisista ja tyyllilajisidonnaisista syistä.

⁴ Esiraadin muut jäsenet olivat äänen yliopettaja Ari Koivumäki (Tampereen ammattikorkeakoulu), akustisen kommunikaation dosentti Heikki Uimonen (Tampereen yliopisto) ja taiteensosiologi Juhana Venäläinen (Itä-Suomen yliopisto). Esiraati valitsi 51:stä kilpailuun saapuneesta teoksesta kymmenen finalistia anonyymisti (ks. WSCC 2012). Tämän jälkeen varsinainen raati sai arvioitavakseen teokset säveltäjäbiografoineen ja teoskuvauksineen. Varsinaisen raadin puheenjohtajana toimi äänikävelytaiteilija ja tutkija Andra McCartney (Concordia-yliopisto), äänitaiteilija Simo Alitalo, säveltäjä Petri Kuljuntausta, akustikko Nicholas Remy (Centre de recherche sur l'espace sonore et l'environnement urbain) ja etnomusikologi Jürgen Schöpf (Phonogrammarchiv). Hankkeen tuottaja Susanna Ihanus (Tampereen ammattikorkeakoulu) toimi raatien sihteerinä.

⁵ Kaikki suorat lainaukset ovat kirjoittajan englannista suomentamia.

⁶ Aineettoman kulttuuriperinnön käytöstä kulttuuripoliittisissa väliintuloissa ks. Belder 2011, globaalisaatiovastaisuudesta ja valtakulttuuripainotuksesta ks. Khan (2005, 139) ja käsitteen diskursiivisuudesta ks. Littler & Naidoo (2005, 1).

⁷ ”A personal connection with the geographical area means that I can particularly appreciate how [the composer] has evoked the sense of being in that area, its history and ‘presence.’”

⁸ Kilpailun finaaliin valitut kymmenen teosta ovat kuunneltavissa kilpailun sivuilla (WSCC 2012). Muutamia muita kilpailuun osallistuneita teoksia voi myös kuunnella EAH-hankkeen vesikuuntelukartalta valitsemalla tunnisteiden ”soundscape composition” (Water map 2013). Kymmenen finalistiteosta liitettiin myös Eurooppaa kiertävään äänellisen kulttuuriperinnön näyttelyyn ja dvd-julkaisuun (EAH-DVD 2013).

⁹ ”ORIGIN We are water. Water created us, sustains us, connects us. Water brings forth life. RHYTHM Rhythm of water is our rhythm. CHILDREN Children come from us and continue us. They are beauty and connect us to the future. WALL Wake up! Tune in! Unconsciously we build a wall of noise that confines us, disorients us, obscures our common origin and rhythms. Separated from our commonality, we lose ourselves, we lose everything. FUTURE We have the opportunity to respect water, our life source. Can we stop clashing and start listening? Can we restore our equilibrium through mindfulness?”

¹⁰ "River life [--] is inhibited by constructions that are made by man. These obstructions are represented by deteriorations of the natural sounds. However, in the end: nature wins and the bird song is stronger than ever."

¹¹ "While some of these locations were inhabited by people in the past, only the sounds of the last section bear any trace of current human activity, and then only obliquely: the shape of the pier resonates the sound of the water beneath it in ways unlikely to occur naturally."

¹² "Water is the great eroding force of nature, defining not only the shape of countries, but also the societies which have settled in their most fertile regions and around their sculptured riverbanks and coastlines. Water is the genesis of life and threatens to be its nemesis, as polar caps melt, oceans rise, islands vanish and continents shrink. As with an ice age, water again offers encouragement to evolution."

¹³ "The first inspiration for this work were the sounds of water drops dropping to the washbasin in an empty house. Every drop made a unique sound with its own pitch and this already sounded like a simple music. The second starting point of this work is the description of the city of Armilla in Italo Calvino's novel *The Invisible Cities*. There are only water pipes left in this city, no floors, no walls, no ceilings. The pipes end in taps, showers, spouts, basins and bathtubs that are hanging like fruits from the boughs. The only inhabitants of the city are the nymphs that are bathing in the water which is running from the pipes. Sometimes you can hear them singing."

¹⁴ "The dull crush of snow underfoot progresses into the vibration of water moving through a river hatch out into the moor, the voices of children rent the landscape with human presence, as they (kick) sample for life hidden in the rivers' bed. The chalk with which this bed is laid, is composed of the fossilised remains of prehistoric oceans, as the walk concludes, the sound of CO₂ escaping from this chalk, is dissolved amongst the acid percussion of rainfall on a metal gate."

¹⁵ "Slip into a deep slumber with 8+ hours of soothing ocean waves, babbling brooks, rushing rivers, and summer storms."

Lähteet

Tutkimusaineisto

EAH-DVD. 2013. *European Acoustic Heritage* -hankkeen dvd. Sis. vihko ja kaksi levyä. Toim. Jürgen Schöpf. Vienna: Phonogrammarchiv / EAH.

H20. 2015. World Listening Day 2015: H20. Midwest Society for Acoustic Ecology, <http://mwsac.org/?p=3165>. (Sivuilla käyty 5.11.2019.)

JSCC. 2011. *Joensuu Soundscape Composition Contest*. Ohjelmalehtinen. Popkatu-kaupunkifestivaali, Joensuu.

MuSuo. 2015a. Äänitystempaus. Maailman kuuntelupäivän teemana vesi lauantaina 18. heinäkuuta. *Muuttuvat suomalaiset äänimaisemat*, <http://www.aanimaisemat.fi/2015/06/aanitystempaus-maailman-kuuntelupaivan.html>. (Sivuilla käyty 5.11.2019.)

MuSuo. 2015b. Maailman kuuntelupäivän äänitystempauksen satoa. *Muuttuvat suomalaiset äänimaisemat*, <http://www.aanimaisemat.fi/2015/07/maailman-kuuntelupaivan.html>. (Sivuilla käyty 5.11.2019.)

Spotify Suomi. 2015. Vaivu uneen luonnon äänillä -soittolista, <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DX8OfwZVxJpWy?si=wdJiu6I-Q9c3tw-r4UQYdg>. (Sivuilla käyty 5.11.2019.)

Spotify. 2015. The Sleep Machine: Waterscapes-soittolista, https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DWWXzR2GKEiHgT?si=G1QAWPpiRU-q0M_H3OxthQ. (Sivuilla käyty 5.11.2019.)

Water map. 2013. European Water Soundmap. *EAH European Acoustic Heritage*, <http://map.europeanacousticheritage.eu/tag/soundscape-composition/>. (Sivuilla käyty 2.5.2015.)

WCCW. 2012. Water Composition Contest Winners. *EAH European Acoustic Heritage*, <http://europeanacousticheritage.eu/2012/09/compositionwinners/>. (Sivuilla käyty 2.5.2015.)

WSCC. 2012. Water Soundscape Composition Contest. *EAH European Acoustic Heritage*, <http://europeanacousticheritage.eu/contest>. (Sivuilla käyty 5.11.2019.)

WSCC-EAH. Water Soundscape Composition Contest -kilpailutyöt (sis. äänitteet, teoskuvaukset, tekijäbiografiat). *EAH European Acoustic Heritage* -hanke. Suomen Akustisen Ekologian Seuran arkisto, Tampere.

Internetlähteet ja verkkojulkaisut

EAH. 2012. *EAH European Acoustic Heritage* -hankkeen verkkosivut, <http://europeanacousticheritage.eu>. (Sivuilla käyty 5.11.2019.)

OECD. 2013. *Water and Climate Change Adaptation: Policies to Navigate Uncharted Waters*. OECD Studies on Water. Paris: OECD Publishing, <http://dx.doi.org/10.1787/9789264200449-en>. (Sivuilla käyty 5.11.2019.)

SoCS. 2009. Soundscapes and Cultural Sustainability – Strategies for Local Action -tutkimushankkeen kuvaus, <http://socsproject.blogspot.fi/p/about.html>. (Sivuilla käyty 5.11.2019.)

Truax, Barry. 2000. *Soundscape Composition as Global Music*, <http://www.sfu.ca/~truax/soundscape.html>. (Sivuilla käyty 5.11.2019.)

United Nations. 2005. Resolution Adopted by the General Assembly 60/1. 2005 World Summit Outcome, http://data.unaids.org/Topics/UniversalAccess/worldsummitoutcome_resolution_24oct2005_en.pdf. (Sivuilla käyty 5.11.2019.)

Waldock, Jacky. 2011. Soundmapping: Critiques and Reflections on This New Publicly Engaging Medium. *Journal of Sonic Studies* 1 (1), <https://www.researchcatalogue.net/view/214583/214584>. (Sivuilla käyty 5.11.2019.)

Julkaisemattomat lähteet

Agyeman, Julian. 2015. Just Sustainabilities: Re-imagining E/quality, Living within Limits. Plenaariesitelmä konferenssissa *Culture(s) in Sustainable Futures: Theories, Policies, Practices* Helsingissä 6.–8.5.2015.

Allen, Aaron S. 2015. Ecomusicology and the Challenges of Sustainability. Keynote-luento tapahtumassa *Music, Nature, and Environmental Crises: An Ecomusicological Symposium* Turun yliopistossa 13.5.2015.

Belder, Lucky. 2011. The Individual and the Right Freely to Participate in the Cultural Life of the Community. Plenaariesitelmä konferenssissa *Heritage and Individuals. 3rd Conference of the SIEF Working Group on Cultural Heritage and Property* Porissa 14.–17.7.2011.

Kirjallisuus

Allen, Aaron S. 2013. Ekomusikologia (ekokriittinen musiikintutkimus). Suom. Juha Torvinen. *Musiikin suunta* 35 (1): 8–10.

Dessein, Joost & Soini, Katriina & Fairclough, Graham & Horligs, Lummina, toim. 2015. *Culture in, for and as Sustainable Development: Conclusions from the COST Action IS1007 Investigating Cultural Sustainability*. Jyväskylä: University of Jyväskylä.

Drever, John Levack. 2002. Soundscape Composition: The Convergence of Ethnography and Acousmatic Music. *Organised Sound* 7 (1): 21–27.

- . 2004. Sound Fetish Tendencies. *Noisegate* 12: 4–14.
- Feld, Steven. 1996. Waterfalls of Song: Acoustemologies of Place Resounding in Bosavi, New Guinea. Teoksessa *Senses of Place*, toim. Steven Feld & Keith Basso, 91–135. Santa Fe: School of American Research Press.
- . 2005. Places Sensed, Senses Placed: Toward a Sensuous Epistemology of Environments. Teoksessa *Empire of the Senses: The Sensual Culture Reader*, toim. David Howes, 179–191. Oxford: Berg.
- Garrard, Greg. 2012. *Ecocriticism*. London & New York: Routledge.
- Haila, Yrjö & Lähde, Ville. 2003. Luonnon poliittisuus. Teoksessa *Luonnon politiikka*, toim. Yrjö Haila & Ville Lähde, 7–36. Tampere: Vastapaino.
- Ingram, David. 2010. *Jukebox in the Garden: Ecocriticism and American Popular Music Since 1960*. Amsterdam: Rodopi.
- Johansson, Hanna. 2005. *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995*. Helsinki: Like.
- Kassabian, Anahid. 2013. Music for Sleeping. Teoksessa *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*, toim. Ian Biddle & Marie Thompson, 165–181. London: Bloomsbury.
- Khan, Naseem. 2005. Taking Root in Britain: The Process of Shaping Heritage. Teoksessa *The Politics of Heritage: The Legacies of 'Race'*, toim. Jo Littler & Roshii Naidoo, 133–143. London & New York: Routledge.
- Kytö, Meri. 2013. *Kotiin kuuluva. Yksityisen ja yhteisen kaupunkiaänitilan risteymät*. Joensuu: Itä-Suomen yliopisto.
- Kytö, Meri & Remy, Nicholas & Uimonen, Heikki, toim. 2013. *European Acoustic Heritage*. Tampere & Grenoble: TAMK & Cresson.
- . 2019. Ecocriticism and the Anthropocene in the Water Soundscape Composition Contest. Teoksessa *The Nature of Nordic Music*, toim. Tim Howell & Richard Powell, 159–172. London: Routledge.
- Kytö, Meri & Uimonen, Heikki. 2015. Äänimaisema aineettomana kulttuuriperintönä. *Kotiseutu-vuosikirja* 102, 126–131. Helsinki: Suomen Kotiseutuliitto.
- LaBelle, Brandon. 2015. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. 2. laitos. New York & London: Bloomsbury. Ilmestyi alun perin 2006.
- Littler, Jo & Naidoo, Roshii, toim. 2005. *The Politics of Heritage: The Legacies of 'Race'*. London & New York: Routledge.

Mâche, François-Bernard. 1992. *Music, Myth and Nature or The Dolphins of Arion*. Käänt. Susan Delaney. Chur: Harwood Academic Publishers.

McCartney, Andra. 2002. Circumscribed Journeys through Soundscape Composition. *Organised Sound* 7 (1): 1–3.

Nassauer, Joan Iverson. 1997. Cultural Sustainability: Aligning Aesthetic and Ecology. Teoksessa *Placing Nature: Culture and Landscape Ecology*, toim. Joan Iverson Nassauer, 65–83. Washington, D.C.: Island Press.

Passmore, John. 1974. *Man's Responsibility for Nature*. London: Duckworth.

Schafer, R. Murray. 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books. Ilmestyi alun perin 1977.

———, toim. 2009. *Five Village Soundscapes*. Teoksessa *Acoustic Environments in Change & Five Village Soundscapes*. Toim. Helmi Järviluoma et al. Tampere & Joensuu: Tampereen ammattikorkeakoulu & Joensuun yliopisto. Ilmestyi alun perin 1977.

Suonpää, Juha. 2002. *Petokuvan raadollisuus. Luontokuvan yhteiskunnallisten merkitysten metsästys*. Tampere: Vastapaino.

Tiekso, Tanja. 2013. *Todellista musiikkia. Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.

Titon, Jeff Todd. 2009. Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint. *The World of Music* 51 (1): 119–137.

Torvinen, Juha. 2012. Johdatus ekomusikologiaan. Musiikintutkimuksen vastuu ympäristökriisien aikakaudella. *Etnomusikologian vuosikirja* 24, toim. Tarja Rautiainen-Keskustalo & Maija Kontukoski, 8–34. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Uimonen, Heikki. 2011. Everyday Sounds Revealed: Acoustic Communication and Environmental Recordings. *Organised Sound* 16 (3): 256–263.

———, 2013. Äänimaiseman ja kulttuurisen äänen tutkimus. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala & Elina Seye, 239–254. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Voegelin, Salomé. 2014. *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*. London & New York: Bloomsbury.

Välimäki, Susanna & Torvinen, Juha. 2014. Ympäristö, ihminen ja eko-apokalypsi. Miten nykytaide kuuntelee luontoa? *Lähikuva* 27 (1): 8–27.

Wagstaff, Gregg. 2002. Towards a Social Ecological Soundscape. Teoksessa *Soundscape Studies and Methods*, toim. Helmi Järviluoma & Gregg Wagstaff, 115–132. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Westerkamp, Hildegard. 2011. Äänikävelyllä. Käänt. Tanja Tiekso & Meri Kytö. *Musiikin suunta* 33 (2): 6–10. Ilmestyi alun perin 1974.

LIITE 1:

Kilpailuun osallistuneet teokset aakkojärjestyksessä, säveltäjä(t), kesto.

	TEOKSEN NIMI	SÄVELTÄJÄ	KESTO
1	5 x 50 µm droplet	Eero Pulkkinen	04:48
2	A flood of winter	Sebastiane Hegarty	09:59
3	A Furious Devout Drench	Clay Gold	05:21
4	Alla carta	Francesco Giomi	04:50
5	Badock's Wood II – The River Trym	Jono Gilmurray	05:40
6	Calm After Storm at Haarla	Atte Häkkinen	06:13
7	Can in the cave	Atilio Doreste	08:00
8	Eaux Vives	Julien Poidevin	07:07
9	Esprit Flottant (revision)	Jos Smolders	09:59
10	Etude Drop (Liquid) Collisions	Craig Burgess	04:10
11	Filey Brigg Seascape	Dallas Simpson	08:56
12	Floating Through Seasons	Tomas de Rita	06:08
13	Garda Lake Soundscapes	Sara Maino	04:29
14	Harbor of Liepaja	Undina Reinfelde & Krista Dintere	04:40
15	HidroReka Kastrol	Alan Courtis	06:20
16	Ins(ub)etos	Thelmo Cristovam	09:59
17	Kylpy/Bath	Minna Hagman	05:50
18	La mer bouleversée	The Aquatrio (Marianne Decoster-Taivalkoski, Alejandro Olarte & Alejandro Montes de Oca)	05:44
19	La mér recultiver	Julien Gamisch	04:31
20	Laverai	Ed Osborn	09:59
21	Murmur	Heather Spence & Klaus Dobbler	04:55
22	New BeBong (beach bong)	John Coutanche	01:00

23	Passage	Olga Palomäki	04:57
24	Passageira da Água	Rui Costa & Maile Colbert	10:00
25	Pedal-boat in Prague	Becky Grajeda & Charlie Schneider	06:25
26	Pekka's boat	Jaakko Tolvi	08:54
27	Poseidon	Mikel R. Nieto	09:52
28	Precipitation	Pablo Sanz	09:32
29	Processed Water	Jukka Lappalainen	08:00
30	Radiate	James Andean	09:59
31	Riachuelo	Jose Maria Pastor Sanchez	08:54
32	Saimaa	Juho Liukkonen	04:43
33	Short waves	Julien McOisans	03:43
34	Silverdale Sea	Lisa Whistlecroft	06:10
35	Sínia	Edu Comelles	09:54
36	Soundscape Lofoten	Hanstein Rommerud	03:54
37	Swash	David Prior	09:57
38	Take warm clothes	Thierry Dilger	08:20
39	The Billows That Break	Matthew Barnard	09:58
40	The Breaking Water	Rutger Zuydervelt	09:57
41	The Douro – A giver of life	Virgilio Oliveira	08:27
42	The Schools	Susanna Caprara (aka La Cosa Preciosa)	08:40
43	To Hades	Joonas Siren	05:03
44	Tresco Sound	Peter McKerrow	07:05
45	Trying to Sleep in a Cold Cradle While Staring at the White Stuff Between the Heater Pipes	Emanuele Constantini	06:53
46	Underwater soundscape II (Ruisalo)	Alejandro Montes de Oca	08:06
47	Untitled#271	Francisco Lopez	10:00
48	Water	Josh Goldman	05:32
49	Water Dreaming	Ros Bandt	06:35
50	Watersong	Budhaditya Chattopadhyay	05:24
51	[nimetön]	Helmut Kirchner	10:00

Lumienkeli eteisessä. Hectorin laulujen luontosuhteesta

Suomi24-keskustelupalstalla keskusteltiin vuonna 2011 Hectorin kappaleista. Nimimerkki ”Radiokuuntelija” kysyi:

Kertokaa mulle mistä Lumi teki enkelin eteiseen kertoo???? En ihan tajua sitä tarinaa. (”Hectorin kappaleesta” 2011.)

Nimimerkki ”Sarjakuvarock” vastasi näin:

Nuoren tytön itsemurhasta. Hector oli nähnyt jossain lehdessä uutisen, en muista tarkkaan oliko tyttö hypännyt jokeen. Lumi teki enkelin eteiseen tarkoittaa käsittääkseni sitä kun talon kylmään eteiseen tuiskutaa lunta sisälle ja lumi tekee monenlaisia kuvioita. Pakkanenhan tekee myös jääkukkia ikkunaan. Muistan lapsuudestani kun eteisessä oli monestikin lunta. (”Hectorin kappaleesta” 2011.)

Vastaaja ymmärsi lyriikan sisältämän luontokokemuksen, kylmään eteiseen kasaantuneen lumen, koska se oli osa hänen lapsuudenkokemustaan. Kappale nosti keskustelussa myös esiin ajan yhteiskunnallisen murroksen: maaltamuuton ja kaupungistumisen. Nimimerkki ”Ankeita aikoja” kuvasi tätä seuraavasti laulun tarinaa pohtiessaan:

Yksi on mielestäni selvä. Amerikkalaiset tekivät 60–70-lukujen vaihteessa kuulentojaan; samaan aikaan Suomen köyhimmiltä alueilta jatkui jo 1950-luvulla alkanut maastamuutto Ruotsiin paremman elintason perään: ”Toiset lähtee kuuhun ja toiset Ruotsiin.” (”Hectorin kappaleesta” 2011.)

Internetin keskustelupalstoilla Hectorin laulut muistetaan usein lähinnä yhteiskunnallisesti kantaottaviksi ja vasemmistoa edustaviksi, mutta kiinnostavaa on, että kyseisessä keskustelussa esiin nousi myös konkreettinen luontokokemus ”enkelistä eteissä” ja sen merkityksestä. Viittauksia luontoon ja luonnonympäristöön onkin Hectorin lauluissa paljon, ja tuolloin lapsuuttansa eläneiden muistoihin ne ovat jättäneet vahvan vaikutuksen. Esimerkiksi Tampereen yliopistossa keväällä 2014 järjestetyllä *Laulava yhteiskunta -kurssilla*¹ sosiologikollegani muistelivat, kuinka Hectorin laulut synnyttivät alakoululaisen lapsen mielessä mielikuvan uhkasta: joskus määrittelemättömästä uhkasta, joskus ympäristötuhosta, jossa ”puisto pannaan muovipussiin”. Lisäksi muisteloissa Hectorin lauluissa ”tuulee aina”. (*Laulava yhteiskunta -kurssin kurssimateriaali*; Oinonen & Tiilikka 2014.)

Yleisen keskustelun lisäksi myöskään suomalaisen populaarimusiikin historiankirjoituksessa (Jalkanen & Kurkela 2003, 578) ei ole huomioitu tai eritelty Hectorin laulujen sisältämiä luontotematikoita vaan ne on nähty osana laulujen kantaottavuutta.² Kuitenkin kollegojeni voimakkaat muistot ja sosiaalisessa mediassa esiin tuleva tulkintojen moninaisuus herättävät kysymyksiä siitä, miten tulkinnot Hectorin laulujen merkityksistä syntyvät ja elävät erilaisissa yhteiskunnallisissa tilanteissa. Miksi uusien sukupolvien huomio kiinnittyy eteisen lumienkeliin, ja miten nämä luontokokemukset suhteutuvat 1970-luvulla lapsuuttaan eläneiden muistoihin?

Tässä artikkelissa tarkastelen, miten Hectorin laulujen luontotematikoita voidaan ymmärtää laulujen syntyajankohtaan suhteutettuna: miksi esimerkiksi tuuli, kesä, metsä tai vaikkapa singlellä ”Lapsuuden loppu” (1974) mainitut ”maahan varisseet linnut” ovat keskeinen osa näiden yhteiskuntakriittisiksi miellettyjen laulujen kuvastoa? Tässä yhteydessä voidaan puhua jopa ekokriittisyydestä, vaikka käsitettä ei vielä laulujen tekemisen ajankohtana tunnettu eikä käytetty. Laulujen ekokriittisyyttä pohdin ekomusikologisen lähestymistavan avulla (Torvinen 2012, 14). Tarkastelen ensinnäkin, miten 1960- ja 1970-lukujen yhdysvaltalaisessa populaarimusiikissa tuotiin esille ja reflektoitiin ihmisen suhdetta fyysiseen ympäristöönsä. Toisaalta pohdin, miten Hectorin laulujen luontoon ja luontokokemuksiin liittyvät affektiiviset

kuvastot ja ilmaisut voidaan ymmärtää osaksi kyseistä poliittista ja yhteiskunnallista keskustelua, johon liittyi Suomessa omat erityispiirteensä. Tätä kulttuurihistoriallista taustaa vasten analysoin laululyriikoita temaattisen sisällönanalyysin keinoin. Lopuksi pohdin, miksi laulujen luontotematiikat saavat uusia merkityksiä 2010-luvun kuulijoiden mielessä.

Populaarimusiikin tutkimuksessa on korostettu sitä, että laulutekstejä tulisi tutkia *laulettuina sanoina* eli lyriikkaa ei tulisi irrottaa musiikillisesta kontekstistaan. Laulumusiikki voidaankin ymmärtää multimodaalisena *supergenre*nä: musiikkiin liittyvät merkitykset syntyvät prosessissa, jossa osatekijöinä ovat sanat, musiikillinen tekstuuri ja sointimaailma sekä esittäminen ja kuunteleminen ruumiillisena toimintana, mutta myös kulloinenkin sosiaalinen ja kulttuurinen tila. (Ks. esim. Frith 1996, 183–202; Shepherd 1999, 174.) Tämä lähestymistapa kuvaa hyvin arkista musiikkisuhdetta: liitämme arjessa musiikin osaksi kokemuksia, muistoja, pelkoja ja toiveita (DeNora 2000, 32–34, 46–53). Artikkelissa tekemäni analyysi painottuu juuri tähän: en hae lyriikoiden viimekätisiä merkityksiä vaan pohdin sitä, miten affektiiviset kuvastot kiinnittyvät kulloiseenkin aikaan (erityisesti huoleen ympäristöstä) ja miten niistä puhutaan ruumiillisten kokemusten ja aistihavaintojen kautta. Näitä erilaisia tulkintahorisontteja avasivat Laulava yhteiskunta -kurssilla Hectorin lauluista pidetty luento (Oinonen & Tiilikka 2014), sen tiimoilta käyty keskustelu (ks. Oinonen & Rautiainen-Keskustalo & Tiilikka 2016) ja opiskelijoiden tekemät esitykset.³ Tämän lisäksi kävin läpi sosiaalisessa mediassa Hectorin musiikista 2000-luvulla käytyä keskustelua.

Hector ja amerikkalaisen folk-liikkeen ympäristöaktivismi

Heikki ”Hector” Harma (s. 1947) aloitti muusikonuransa 1960-luvun alussa. Hänen läpimurtonsa tapahtui folk-liikkeessä, jonka hengessä hän levytti ensimmäisen singlensä ”Palkkasoturi” vuonna 1965. Suomessa 1960-luvun folk-liike ei kasvanut kovin suuriin mittoihin, mutta sillä oli tärkeä merkityksensä suomenkielisen laululyriikan kehittämisessä. Jos tätä ennen populaarimusiikin valtavirtaa olivat olleet käänösiskelmät,

nyt jalansijaa sai laulaja-lauluntekijä-traditio (engl. *singer-songwriter*; ks. esim. Jalkanen & Kurkela 2003, 536–538), jossa uskottava ja autenttinen artisti sävelsi, sanoitti ja esitti kappaleensa itse. Erityisesti puhutteleva teksti nousi päämääräksi ja ihanteeksi, mikä tuli näkyviin tavoissa puhua folkista. Esimerkiksi 1960-luvulla nuortenlehti *Suosikissa* toivottiin ”suuren ja purevakielisen” folk-runoilijan syntymistä Suomeen (Rautiainen 2001, 234). Vielä 1960-luvulla näin ei käynyt, mutta Hectorin 1970-luvun alun tuotantoa voidaan pitää esimerkkinä folkin hengessä syntyneestä omaleimaisesta laulutraditiosta. Taustaa tuolloin syntyneille lauluille voidaan hakea yhdysvaltalaisen folk-liikkeen piirteistä.

Populaarimusiikkia tutkineen ekokriitikko David Ingramin (2010, 47) mukaan yhdysvaltalaisessa folk-liikkeessä tiivistyi utopia paremmasta yhteiskunnasta, ja hän kutsuu folkin luontosuhdetta eettiseksi naturalismiksi. Ajattelutavan taustalla olivat pitkälti Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) valistuksesta sekä romantiikasta periytyneet ihanteet, joiden mukaan mukautuminen luonnonlakeihin johtaa hyvään yhteiskuntaan. Koska luonto toisaalta nähtiin ihmistä suuremmaksi voimaksi, paluu luontoon oli edellytys ihmiskunnan säilymiselle. Folk-liikkeessä kansanmusiikin ja -tanssin koettiin olevan lähimpänä luontoa, koska niiden nähtiin rakentavan siltaa menneisyyden ja nykyisyyden välille.

Folk-liike ei kuitenkaan ollut ristiriidaton, sillä sen vasemmistoa kannattavat aktiivit eivät olleet yksimielisiä siitä, miten poliittiset kysymykset ja luontokysymykset suhteutuvat toisiinsa. Ingram (2010, 100) kuvaa kirjassaan *Jukebox in the Garden* sitä, kuinka folk-liikkeen keskeiset artistit, ennen kaikkea Pete Seeger ja Malvina Reynolds, siirtyivät vähitellen etäämmälle vasemmistolaisesta työväenliikkeestä, koska heidän mielestään se ei ottanut riittävästi huomioon ympäristökysymyksiä. Käännekohtaksi muodostui Seegerin vuonna 1966 julkaistu albumi *God Bless the Grass*. Ingramin (2010, 100–101) mukaan albumin syntyyyn vaikutti Seegerin tyytymättömyys Amerikan kommunistisen puolueen ortodoksiseen marxismi-leninismiin, jossa yhteiskunnallisen edistyksen nähtiin tapahtuvan teollistumisen myötävaikutuksella. Jo vuonna 1963 Seeger oli todennut, ettei hän pitänyt ihanteenaan niinkään Marxia ja Leniniä vaan pikemminkin kanadalaisen kirjailija Ernst Thompson Setonin (1860–1946) ajatuksia. Seton oli tunnettu Ame-

rikan alkuperäiskansojen tuntija ja puolustaja. Setonin kirjoitusten innoittamana Seeger piti intiaanien luontoa lähellä olevaa elämäntapaa kiinnostavampana kuin kommunistisen puolueen oppeja. Lisäksi hänen ajatteluunsa vaikutti kristinusko: Seegerille tulevaisuuden sosialistinen yhteisö oli ympäristöä kunnioittava, tasa-arvoinen ja kristillisen humanismin arvoja noudattava.

God Bless the Grassissa kritiikki kohdistui saastumiseen ja luonnonvarojen kuluttamiseen. Ingram (2010, 104–105) kuitenkin huomauttaa, että folk-liikkeen ympäristökritiikki saattaa näyttäytyä antroposentrisenä: ympäristön saastumisesta aiheutuva huoli oli valkoisen keskiluokkaisen ympäristöliikkeen jäsenen huolta omasta tulevaisuudestaan, jota sävyttivät romanttiset pastoraaliset kuvat vehreästä Amerikasta. Ingramin (2010, 105) mukaan Reynolds ja Seeger tiedostivat tämän pian, ja ympäristökeskeisempi ajattelutapa alkoi näkyä laulujen sanoituksissa. Esimerkki tästä on kappale ”My Dirty Stream (The Hudson River Song)”, jossa joen saastumisesta ei syytetä ”johtajia” tai ”keskiluokkaisia kuluttajia” vaan vastuu ympäristöstä nähdään kollektiiviseksi. Tämän vuoksi Ingram ei pidä Seegerin pastoraalista asennetta romantiisena vaan eteenpäin pyrkivänä, utooppisena asenteena, jossa esimerkiksi luokkaerojen kritiikki tai muut poliittiset agendat eivät lopulta merkitse mitään, vaan luonnon vaatimukset ylittävät ihmisten subjektiiviset tarpeet ja pyrkimykset.

Folk-liikkeen lauluihin liittyvät pastoraaliset kuvastot ja tematiikat eivät ole nousseet esille suomalaista folk-liikettä koskevassa keskustelussa tai julkisuuskuvassa. Pikemminkin laulut on ymmärretty ohjelma-julistuksen kaltaisiksi poliittisiksi protesteiksi. Kuten edellä on tullut ilmi, puoluepoliittisuus oli osa amerikkalaista folk-liikettä, mutta juuri Seegerin ja hänen lähipiirinsä takaisin luontoon -tyyppiset utooppiset visiot toivat protestille uusia sävyjä. Pastoraalilla tarkoitetaan paimenidylliä, paimenrunoa tai paimennäytelmää, ja sen juuret palautuvat antiikkiin. Yleisesti pastoraali voidaan ymmärtää kirjallisuuden lajityypiksi, jossa kuvataan ihmisen elämänvaiheita – lapsuutta, avioitumista, vanhemmuutta tai kuolemaa – jossakin luonnonympäristössä, kuten esimerkiksi puistossa, puutarhassa tai metsässä. Tyypillistä on, että luonto ja maaseutu esitetään urbaanille elämänmuodolle vastakkaisiksi.

(Daniels 2006, 30.) Erityisesti angloamerikkalaisessa kulttuuripiirissä pastoraalin on nähty olevan teollistumiseen ja kaupungistumiseen liittyvä keskeinen kulttuurinen trooppi. Yksi tunnetuimpia teeman käsitteittä on amerikkalainen teknologiatutkija Leo Marx, joka kirjassaan *Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America* (1964) esitti pastoraalin olevan amerikkalaista kulttuuria keskeisesti leimaava piirre. Pastoraalista muodostui Marxin mukaan amerikkalaisessa ajattelussa transsendentaalinen paikka, jossa neuvoteltiin teollistumisen (koneiden) ja uuden mantereen koskemattomuuden ja mahdollisuuksiensa (luonto)suhteesta.

Myös brittiläisessä populaarikulttuurissa pastoraali on ollut keskeinen mielikuvallinen resurssi, jonka vaikutus on tullut esiin niin kirjallisuudessa, visuaalisessa kulttuurissa kuin musiikissakin. Erityisesti pastoraalin vaikutus on näkyvissä 1960- ja 1970-lukujen pop- ja rock-musiikissa, esimerkiksi Beatlesin ja David Bowien musiikissa. Pastoraali kuitenkin muovautui uuteen asuun kaupunkilaisen popkulttuurin myötä. Esimerkiksi kulttuurimaantieteilijä Stephen Daniels (2006) tulkitsee Beatles-yhtyeen kappaleen ”Strawberry Fields Forever” edustavan esikaupunkilaista pastoraalia; idylli ei ole maaseutu vaan kaupunkien laitamat tai esikaupungit, joissa luonto ja kaupunki, vanha ja uusi elämänmuoto sekoittuvat. Pastoraalisuus tulee kappaleessa ilmi lapsuuden muisteloissa ja tuokiokuvissa erilaisista tapahtumista ja tapahtumapaikoista: kotipihasta tai Wooltonin (Liverpoolin esikaupunki) kylän kesäjuhlasta, jossa Paul McCartney pyysi John Lennonin liittymään skiffle-yhtyeeseensä. (Daniels 2006.) ”Strawberry Fields Forever” -kappaleen ohella esimerkiksi ”Penny Lane” on vastaavantyyppinen kappale, jota hallitsevat lapsuusmaisemat ja -kokemukset.

Pastoraalista luontomystiikkaan

Folk-liikkeen piirissä syntyneiden ympäristökriittisten laulujen yksi tematiikka nivoutuu sosialismin ympärillä käytyyn tasapainotteluun luokkarakenteiden kritiikistä kumpuavan ympäristökritiikin ja yleisheimillisen, kristillisiäkin arvoja sisältäneen utooppisen ympäristökritiikin välillä. Rock ja erityisesti Bob Dylan (s. 1941) toi tähän folk-liikkeen

ympäristötietoisuuteen uuden piirteen. Ingram (2010, 115) kutsuu tätä piirrettä ”amerikkalaiseksi alkukantaisuudeksi” (engl. *American primitive*) lainaamalla termin Revenant Records -levy-yhtiön vanhoja blues- ja gospel-äänitteitä sisältäneestä äänitesarjasta. Termi tarkoittaa tässä yhteydessä mytologioista ja surrealismista aineksensa saanutta ilmaisu-tyyliä. Uuden virtauksen esiinmarssi kulminoitui Newportin vuoden 1965 folk-festivaalilla, jolla Dylan esiintyi sähkökitaran säestyksellä ja sai festivaalia seuranneen Seegerin raivostumaan (Eyerman & Jamison 1998, 120). Rockin raju ja provokatiivinen estetiikka ei miellyttänyt Seegeriä, ja seurauksena oli välirikko puritaanisen folkin ja hedonistisen rock-musiikin välillä. Dylanin laulujen surrealistisuus ja alkukantaisuus⁴ tulee esille siinä, että luonto esitetään näissä lauluissa joksikin oudoksi ja yleväksi, jossa tapahtuu mielikuvituksellisia ja yliluonnollisia asioita, kuten muuntautumisia ihmisten ja muiden elävien olentojen välillä. Toisaalta inhimilliset ja abstraktit käsitteet liitetään yhteen luonnonilmiöiden kanssa yllättävien kielikuvien avulla: esimerkiksi kukka kasvaa ihmisen sydäimestä tai tuuli lyö (maan) rajoihin. (Ingram 2010, 115.) Nämä ilmaisutavat tulivat myöhemmin esiin myös muun muassa David Bowien musiikissa.

Seegerin kantaaottavat pastoraalisävytteiset laulut ja myyttisyydestä aineksensa saaneet ympäristökriittiset laulut eivät kuitenkaan ole toistensa vastakohtia, vaan niiden tematiikat sekoittuivat usein; näin tapahtuu myös Dylanin tuotannossa. Ingram (2010, 116) osoittaa, kuinka esimerkiksi Dylanin laulussa ”The Ballad of Hollis Brown” (1963) perhesurman silminnäkijänä on ympäröivä luonto: ankarat luonnonolosuhteet saattavat perheenisän epätoivoon, ja hän ampuu perheenjäsenensä. Samaan aikaan ”kojootti huutaa erämaassa ja seitsemän lasta syntyy jossakin”. Työttömyyteen ja maaseudun köyhyyteen kohdistuvaa kritiikkiä kehystää ympäröivä luonto mystisyydessään.

Edellä kuvatut amerikkalaisen folk-liikkeen ja brittiläisen esikaupunkipastoraalin piirteet ovat lähtökohtanani Hectorin laulujen ekokriittisten ja luontoon liittyvien tematiikkojen analyysille. Pohdin, miten lauluissa olevat viittaukset luontoon voidaan ymmärtää folk-liikkeen pastoraalisten ja toisaalta surrealismiin viittaavien piirteiden näkökulmasta. En tarkoita sitä, että Hectorin laulut yksioikoisesti kopioisivat

amerikkalaisen folk-liikkeen teemoja ja kuvastoa. Nämä ovat lauluissa läsnä, mutta kokonaisuudessaan laulujen sanoitusten merkitysmaailma on syytä tulkita suhteutettuna historialliseen aikaansa eli suomalaiseen 1960- ja 1970-lukujen yhteiskuntaan.

Olen valinnut analysoitavaksi Hectorin tuotannosta seitsemän kappaletta, jotka erityisesti ovat jääneet elämään ja joista keskustellaan yhä tänä päivänä esimerkiksi sosiaalisen median keskustelupalstoilla. Kappaleet ovat Hectorin Cumulus-yhtyeen kanssa vuonna 1970 levyttämä single ”Länsituuli”; ”Nostalgia”-kappaleet Hectorin samannimiseltä levyltä vuodelta 1972 (levyllä on kappaleesta kaksi hieman erilaista versiota ”Nostalgia osa 1” ja ”Nostalgia osa 2”); ”Lumi teki enkelin eteiseen”, ”Olet lehdetön puu” ja ”Asfalttiprinssi” *Herra Mirandos* -levyltä (1973); single ”Lapsuuden loppu” (1974) sekä kappale ”Tuulisina öinä” albumilta *Kadonneet lapset* (1978).

Hectorin pastoraalinen ekokritiikki

Selkeimmin pastoraaliset elementit, kuten kaipaus luontoon ja menneeseen aikaan, tulevat esiin *Nostalgia*-levyn nimikappaleessa⁵, jonka lähtökohtana ovat lapsuuden kokemukset maaseudun kesäöistä ja leikeistä metsässä:

Oli mäntyjen tuoksut ja juhannusyö
ja äitini lempeä niin.

[--]

Mä sammaliin sirkuksen laitan
ja kaarnasta teen mitä vaan.
Mä pahvista leijani taitan;
sen pilviin mä nousemaan saan.
(Hector 1972.)

Lapsuuden muistoja peilataan laulussa nykyhetkeen, jossa maailma on muuttunut: lapsuuden maailma on tuhottu ja tilalle on tullut raken-

nettu kaupunkiympäristö marketteineen. Myös luonto itsessään koetaan muuttuneeksi: talvet ovat muuttuneet syksyiksi.

Nyt teen lumilinnan ja aamulla nään:
joku maahan sen kaatanut on!
Nyt ennalta aavistaa voin joka sään,
talvet syksyiksi muuttuneet on.

[--]

Oi, missä on polkuni, missä on tie,
jonka reunalta mustikat hain?
Nyt en enää naapuriin piirakkaa vie –
Maxi-Market on naapurinain.
(Hector 1972.)

Myös ”Länsituuli”-kappaletta kehystää samantyyppinen pastoraalinen tematiikka, vaikka ihmisen ja luonnon vastakkainasettelua ei samassa mielessä tapahdu. Pikemminkin luonto näyttäytyy ihmistä suurempana voimana, joka määrittää elämää: luonnon kiertokulku ja vuodenajat (kesä–syksy) vertautuvat ihmisen elämään (rakkaus–yksinäisyys), eikä ihminen voi siihen vaikuttaa.

Kun syksy kaataa kesän alleen
on ihminen niin voimaton:
saa antaa rakkaimmalleen viime suudelman,
niin voiton varma syksy on.

[--]

Nuo jalat paljaat kyllä muistan
ja metsän tuoreen tuoksuineen.
Vaan syksyn tullen puistan päätä hämilläin,
taas yksin huoneeseeni jäin.
(Cumulus 1970.)

Pastoraalin mystiset ja surrealistiset elementit

Kaikkein eniten valituissa kappaleissa esiintyy teemoja, jotka yhdistelevät pastoraalisista teemoista sekä fantasiakirjallisuudesta peräisin olevia surrealistisia ja myyttisiä kielikuvia. Jonkin verran mukana on myös kristinuskoon ja teosofiaan liittyviä tematiikkoja. Näitä piirteitä voidaan tulkita amerikkalaisen alkukantaisuusperinteen (Ingram 2010, 114–115) mukaisesti.

Kirjallisuudesta peräisin olevat mytologiat ovatkin hyvin keskeisessä asemassa Hectorin 1970-luvun tuotannossa kokonaisuudessaan. *Herra Mirandos* -albumilla lyriikoiden tärkeä esikuva on brittiläinen kirjailija C. S. Lewis (1898–1963), jonka *Narnia*-sarja on englanninkielisen lastenkirjallisuuden klassikkoja. Lewis kirjoitti *Narnia*-sarjan 1950-luvulla, mutta se käännettiin kokonaan suomeksi vasta 1970-luvulla. Sarjan seitsemän kirjaa kertovat mielikuvitusmaailmasta, jonka olemassaolosta vain harvat tietävät ja johon vain lapset pääsevät. Tarinan tapahtumissa ja hahmoissa on kristinuskon symboleita: esimerkiksi Narniaa hallitseva leijona Aslan on allegorinen Kristus-hahmo. Toisaalta se, että vain lapset voivat päästä Narniaan, viittaa Matteuksen evankeliumiin: ”[e]llette käänny ja tule lasten kaltaisiksi, ette pääse taivasten valtakuntaan”. (Matt. 18:3; ks. myös esim. Bassham & Walls 2005.) Bob Dylaniin ja rockiin keskittyneen Winterlude-internetsivuston keskustelun mukaan Hector onkin kertonut, että häntä kiehtoi 1970-luvulla J. R. R. Tolkienin ja C. S. Lewisin yliluonnollinen maailma, jossa lapset hyppäävät tauluun tai kävelevät kaappiin ja löytävät uuden maailman. Kristinuskon lisäksi myös teosofiset teemat ovat kiinnostaneet Hectoria. (”Hectorin levytykset 1966–2004” 2011.)

Mytologioihin liittyvä tematiikka jatkui *Herra Mirandos* -levyllä, joka oli sisäkannen tekstien mukaan omistettu ”*Tähti*-lehdelle, Ziggylle, Lobsang Rampalle, Faarao Ekhnatonille, jonka silmät olivat Aurin-gosta ja Rakkaudesta sokeat, sekä pienelle Meira-tytölle, joka näki neljän oven läpi – ja Aslanin!!” (Hector 1973.)

Herra Mirandos -albumilla myyttiset ja surrealistiset luontoviittaukset tulevat erityisen hyvin esille kappaleessa ”Asfalttiprinssi”, jonka teksti koostuu teemallisesti poukkoilevista säkeistä. Taustalla on tari-

na 1970-luvun kasvavasta Helsingistä, jonka myötä sekä vanhoja rakennuksia että luonnonympäristöä hävitettiin:

Mitä nyt? Salkkumiehet nurkissamme häärii?
Pankit meidän leivän rahaan käärii.
Asfalttiprinssi mä oon,
asfalttiprinssi mä oon.

Tottakai, tosta pannaan puisto muovipussiin.
Lapset rakastuvat Hullu-Jussiin.
Oi mikä hullu mä oon, voi kuinka pieni mä oon.

Luona Sipoon kirkon seison ja katsomaan jään.
Siinä Laineen Pirkon itkevän myöskin mä nään.
Batman ethän auttaa vois?
Kun meidän linnat myydään pois.
(Hector 1973.)

”Sipoon kirkolla” tarkoitetaan tässä Helsingin Töölössä sijainnutta, Helsingin Raitiotie- ja Omnibus Oy:n rakennuttamaa jugendtyylistä rahastajien ynnä muiden työntekijöiden asuintaloa, joka purettiin 1970-luvulla (Ruutsalo 2000). ”Hullu-Jussi” on puolestaan kaivinkoneesta käytetty nimitys. Nämä arki- ja kansankielen ilmaukset, kuten myös viittaus sarjakuvasankari Batmaniin, voidaan ymmärtää absurdiina ja populaarikulttuurin ilmiöihin vapaasti assosioituvana ajatuksen virtana juuri samaan tapaan kuin Dylanin teksteissä. Tämä surrealistisuus voidaan tulkita John Richardsonin (2012, 44) tapaan arkipäivän elämän reflektiiviseksi ja kriittiseksi kommentoimiseksi, shokkiefektiksi, joka on tyypillinen tyylikeino 1960-luvun taiteen yhteiskuntakriittistä merkitystä korostaville suuntauksille. Merkittävässä roolissa näissä suuntauksissa oli ranskalainen filosofi ja taiteilija Guy Debord (1931–1994), jonka kirja *Spektaakkelin yhteiskunta* (2005 [1967]) on vaikuttanut muun muassa kriittiseen mediatutkimukseen.

”Asfalttiprinssi”-laulussa on kuitenkin myös selkeät pastoraalin teemat: laulun kertojalla – pienellä pojalla – on hätä, koska lapsuusympäristöä ollaan hävittämässä. Laulun yhteiskunnallinen kantaaottavuus

tulee puolestaan esiin viittauksena salkkumiehiin eli kiinteistökeinottelijoihin, jotka ansaitsevat talojen purkamisista.

”Lapsuuden loppu” -kappale on hyvin samantyyppinen urbaani pastoraali kuin edellinen kappale, mutta ehkä vielä selkeämmin. Taustalla on ihmiskuntaa uhkaava (luonnon)tuho, joka on väistämätön. Luonnontuhoon viittaavat tekstissä niin harmaat puistot kuin kuolleet, puista ”varisevat linnut”. Vaikutteita tematiikkaan on todennäköisesti antanut amerikkalaisen biologin Rachel Carsonin kirja *Silent Spring* (1962), joka julkaistiin Suomessa nimellä *Hiljainen kevät* vuonna 1963. Kirja toi suuren yleisön tietoisuuteen kasvinsuojeluaineiden, erityisesti DDT:n vaarat. Kirjaa pidetään 1960-luvun ympäristöherätyksen lipunkantajana, ja se on käännetty kymmenille kielille (Nolvi 2009). ”Lapsuuden loppu” kuvaa uhkaavaa tilannetta muun muassa näin:

Pilvi nousi taivaanrannalle pohjoiseen,
vakavina kuljimme puistoon harmaaseen.

Silloin tiesin jonkin vaiheen päättyneen
ja tunsin, kuinka ihmiskunta
lensi raiteiltansa pois ja
heitti taaksensa ajan,
jota ei voi löytää uudelleen.
(Hector 1974.)

Dylanin ja myös esimerkiksi Bowien lauluista tutut surrealistiset tematiikat tulevat esiin kertosaäkeistön viittauksissa villiintyneisiin laivoihin sekä toisen säkeistön mainitsemisissa junissa, jotka vaihtavat asemilaa salaa raiteitaan:

Junat vaihtoi asemilla salaa raiteitaan,
tiedemiehen silmistä kyynel kirpoaa.
Linnut kuolleet puista maahan varisseet.
Niin pian on kulutettu kaikki,
mikä sykkii elämää,
ja mitä keinotekoisesti
ei voi koskaan luoda uudelleen.
(Hector 1974.)

Laulun kantaaottavuus ilmenee siinä, että syyttävä sormi kohdistetaan ihmiseen, joka on yhtäältä tiedemies ja toisaalta koko ihmiskunta, joka on tehnyt ”virheen”:

Silloin laivat ne villiintyy
ja lapset paikallensa jähmetty.
Ja missä virhe oli ihmiskunnan,
hiekanjyvän kokoinen?
(Hector 1974.)

Laulun viimeiset säkeet, jossa puhutellaan meitä kaikkia tai laulun kuuntelijoita ja kehoitetaan ottamaan vastuu, assosioituvat ajankohtana vaikutusvaltaiseen poliittiseen laululiikkeeseen. Vastaavaa retoriikkaa löytyy esimerkiksi Kristiina Halkolan ja Kaisa Korhosen lauluista. (Ks. Rautiainen 2001, 191–205.)

Loppuu lapsuus, alkaa pitkän pitkä yö.
Se jossain edessämme on, aika auringoton.
Se on seurausta siitä, kuinka vastuun siirret huumiseen.
(Hector 1974.)

Laulun kantaaottavuutta lisäsi se, että Hector esitti kappaleen television *Syksyn sävel* -laulukilpailuohjelmassa vuonna 1974 (MTV) ja keräsi huomiota esiintymällä haudankaivajan viitassa ja valkoisessa maskissa. Hector halusi esiintymisellään kritisoida viihhteelliseksi miellettyä *Syksyn sävel* -kilpailua. (”Hectorin levytykset 1966–2004” 2011.)

Pastoraalista yhteiskuntakritiikkiin

Kaupalliskriittisyys oli poliittista laululiikettä leimaava piirre, ja se tarkoitti useimmiten angloamerikkalaisen populaarimusiikin kritiikkiä (Rautiainen 2001, 282–287). Sen taustalla olivat folk-liikkeen ja 1960-luvun opiskelijaliikkeen yleisvasemmistolaiset tematiikat, esimerkiksi Vietnamin sodan aikana amerikkalaisvastaisuus. Nämä teemat tulivat esille Hectorin tuotannossa jo 1970-luvun alussa. Esimerkiksi ”Nostalgia”-kappaleessa (1972) viitataan USA:n avaruusohjelmiin

ja todetaan, kuinka avaruushjelmiin syydetyille miljardeille dollareille olisi voinut löytyä parempiakin käyttökohteita: ”Moni nälkäinen suu ilman velliä jää / kuussa sirkusta laajennetaan”.

Tietyissä Hectorin 1970-luvun lopun lauluissa kantaottavuus korostuu kuitenkin erityisellä tavalla eikä pastoraalisuus ole niissä enää samalla tavalla tematiikan keskiössä kuin edellä analysoimissani kappaleissa. Näin on etenkin ”Tuulisina öinä” ja ”Lumi teki enkelin eteiseen”-kappaleissa. ”Tuulisina öinä” -kappaleessa luontokokemus kehystää laulun tarinaa, mutta kappaleen kritiikki kohdistuu passivoivaan viiheteeseen ja samalla porvarilliseen elämäntapaan. Tämä tulee esiin viittauksilla ”narkoosiin” ja ”iskelmähellyys-aatteeseen”:

Tuulisina öinä kun en saa unta.
Menen usein rantoja mittaamaan.
Narkoosissa nukkuu jo valtakunta.
Herätäkseen narkoosikrapulaan.

[--]

Kuinka tämä iskelmähellyys-aate
lopultakin ihmistä nöyryyttää.
Radion kun suljet ja painut maate,
huomiselta toivotko enempää?
(Hector 1978.)

Toisaalta viittaukset sairaaseen isänmaahan nivovat laulun ajankohdan poliittisen laulun traditioon. Ajan poliittiseen laululiikkeeseen assosioituvat erityisesti kritiikki sortavaa yhteiskuntaa kohtaan sekä kerto-
säkeistö, jossa laulajan kertojaminä ei luovu taistelusta:

En luovu taistelusta,
en vaikka hylkäisitte.
Oon täynnä odotusta,
en pettää saata elämää.

[--]

On sairas isänmaamme,
se potkii, sortaa lastaan.
Sen kanssa leivän jaamme,
vaikk' ei se koskaan riitäkään.
(Hector 1978.)

”Lumi teki enkelin eteiseen” poikkeaa monin tavoin Hectorin muista kappaleista, ja se on yksi harvoja todellisuuspohjaisia lauluja Hectorin tuotannossa. Laulun teksti perustuu sanomalehti uutiseen, jossa kerrottiin nuoren tytön tekemästä itsemurhasta. Samalla kappale kertoo 1970-luvun todellisuudesta: maaltapaosta, muutosta Ruotsiin, työttömyydestä ja alkoholismista:

Toiset lähtee kuuhun ja toiset Ruotsiin.
Toisilla vaan pienempi palkka on.
Isä lähti viis vuotta sitten Ruotsiin –
äiti oli silloin jo onneton.
(Hector 1973.)

Luonto kehystää laulun todellisia tapahtumia samalla tavalla kuin ”Tuulisina öinä” -kappaleessa, mutta luonto on myös laulun myyttinen ja metafyyssinen elementti: lumi ja pakkanen tekevät lumienkelin eteiseen.

Sukupolvikokemus ja Hector-tulkintojen erilaiset kontekstit

Edellä tekemäni analyysit ovat nostaneet esille, kuinka Hectorin lauluissa ympäröivää luontoa suhteutetaan ihmisen toimintaan eri tavoin. Välillä luonto on läsnä lapsuuden mielikuvina, turvallisena paikkana, johon halutaan palata; välillä se on ikään kuin ihmisen toiminnan todistaja tilanteessa, jossa ihminen voi huonosti tai on tuhoamassa elinympäristöään ja lopulta koko maapalloa. Erityisesti viittaukset tuuleen tai tuulemiseen ovat tämäntyypisiä luonnon esilletuloja. Molemmissa tapauksissa luonto näyttäytyy ihmistä suurempana voimana, minkä voidaan katsoa kuvastavan folkin eettistä naturalismia (Ingram 2010, 47).

Analyysini keskeinen tulos on se, etteivät Hectorin laulut esitä yksiselitteisesti tietynlaisia staattisia käsityksiä tai näkemyksiä luonnosta tai luonnon ja ihmisen välisestä vuorovaikutuksesta. Pikemminkin laulujen erilaiset tematiikat, jotka sisältävät niin pastoraalisia kuin surrealistisia kuvastoja, ovat erilaisia tulkintahorisontteja, joita kuulijalle tarjoutuu. Toinen kysymys on se, miten nämä tulkintahorisontit kohtaavat kuulijansa. Seuraavaksi pohdinkin, miten Hectorin laulujen luontotematiikkoja voidaan tarkastella sukupolvikokemuksen näkökulmasta (Mannheim 1952; Alestalo 2007). Artikkelini lopuksi palaan lauluista 2010-luvulla tehtyihin tulkintoihin.

Artikkelin alussa mainitsin Laulava yhteiskunta -kurssin ja siellä esille nousseet Hectorin lauluja koskevat kollegojeni muistot (Oinonen & Tiilikka 2014). Niissä korostuivat erilaiset tulevaisuuteen liittyvät uhkakuvat sekä muuttuvaan maailmaan liittyvät epävarmuudet ja mahdollisuudet. 1970-luvulla elettiin voimakkaan kasvun ja yhteiskuntarakenteen muutoksen aikaa. Kaupungistuminen, elintason nousu, uudet kulutushyödykkeet ja populaarikulttuurin tarjonnan sekä kulutuksen kasvu toivat ihmisille valinnan mahdollisuuksia ja avasivat maailman uudella tavalla. Samalla sosiaaliset uudistukset, kuten esimerkiksi peruskoulu, alkoivat muokata ajattelua. Tuolloin varhaisnuoruuttaan eläneitä on myöhemmin nimetty urbaanisukupolven edustajiksi (Häkkinen 2014, 33).

Omissa ja kollegojeni muistoissa juuri television, populaarimusiikin ja osin myös peruskoulun kautta välittyi kuva ongelmien värittämästä maailmasta ja ihmisen vastuusta. Omissa lapsuusmuistoissani radiosta kuullut Hectorin laulut olivat osa arkipäivän elämänpiiriä ja samalla ensiaskel populaarikulttuurin pariin. Näihin kuulokuviiin sekoittuivat koulun oppikirjojen kuvat nälkiintyneistä lapsista tai kuivalle aavikolle kuolleista eläimistä; viesti oli se, että vaikka meillä oli kaikki hyvin, ”aina ei maailmassa ole tällaista hyvää oloa”.⁶ Kollegani totesivatkin, että aikakauden voisi nimetä ”Lapsuuden loppu” -kappaleen tavoin: sekä populaarikulttuuri että koulu välittivät huolta tulevaisuudesta (Oinonen & Tiilikka 2014; Oinonen & Rautiainen-Keskustalo & Tiilikka 2016).

Edellä kuvattu sukupolvikokemus sisältää paljon sellaisia (populaari) musiikkiin liittyviä merkityksiä, joista on muodostunut konventioita.

Musiikkiin liittyvien kulttuuristen konventioiden (ks. esim. Frith 1996, 249–268) olemassaolo tiedostetaan sinällään hyvin, mutta niiden vaikutus musiikin kuunteluun ja esittämiseen jää sitä vastoin helposti huomiotta. Tämä tulee hyvin esille laji-, genre- ja tyylinimityksissä: puhuminen rockista, popista, iskelmästä tai vaikkapa kantaaoittavasta musiikista synnyttää itsestään selvinä pidettyjä mielikuvia, käsityksiä ja myös audiitiivisia kokemuksia siitä, miltä musiikki on kuulostanut tai miltä sen tulisi kuulostaa. Esteettiset käsitykset musiikin arvosta kuuluvat olennaisesti näihin mielikuviin.

Analyysini perusteella voidaan sanoa, että Hectorin laulujen tulkintaan liittyviin konventioihin olivat keskeisesti vaikuttamassa laulujen syntyajankohdan yhteiskunnalliset liikkeet. Ne loivat laulujen tulkinnolle kehyksen, jossa ekokriittisyyteen ja huoleen ympäristöstä sekoitui yleinen yhteiskuntarakenteita koskeva kritiikki. Tyypillistä huolelle oli se, että siinä tasapainoteltiin kollektiivisen vastuun ja yksilöllisen vastuun välillä. Yhteiskuntahistorioitsija Antti Häkkisen (2014, 39) mukaan tämä tasapainottelu leimasi urbaanisukupolven yhteiskuntakokemusta kokonaisuudessaan: urbaanisukupolvi ei jakanut aikaisempien sukupolvien tapaan yhtenäisen kansakunnan ideaa, vaan tilalle oli tullut jakaantunut yhteisöllisyys tai yhteisöllinen yksityisyys. Tämä tarkoitti sitä, että yhteisesti jaettujen kansallisten ideaalien rinnalla erilaisista nuorisokulttuurin genreistä alkoi tulla se kenttä, jolla omaa yhteiskuntakokemusta muodostettiin. Tästä näkökulmasta katsottuna voidaan ymmärtää, kuinka folkin pastoraaliset ja surrealistiset kuvastot tarjosivat yhden väylän yhteisöllisen yksityisyyden työstämiseen ja käsitteellistämiseen.

Hectorin laulujen tulkintoja ohjaavat konventiot tulevat ehkä selkeimmin näkyviin tänä päivänä musiikillisen maailman ollessa hyvin erilainen kuin 1970-luvulla. Monelta 2010-luvulla Hectorin lauluja kuulevalta ja kuuntelevalta puuttuu välitön suhde 1970-luvun yhteiskunnalliseen murrokseen, ja tällöin luontokokemukset saavat uuden tulkintakontekstin. Juuri tästä kertoo se, että kuulijan huomio voi keskittyä pieneen ja konkreettiseen yksityiskohtaan, kuten lumienkeliin eteissä. Kuitenkaan kysymys ei ole siitä, että havainnot ja huomiot jäisivät yksinomaan irrallisiksi luontokokemuksiksi. Niihin voi liittyä huomio ja huolestuneisuus siitä, että luonto on erilainen kuin ennen.

Uudet tulkintatavat synnyttävät myös konflikteja. Musiikintutkijat Marie Thompson ja Ian Biddle (2013, 1–3) kertovat, että vuosina 2010 ja 2011 brittilehdistössä kirjoitettiin ahkerasti siitä, kuinka kantaaottava yhteiskunnallinen musiikki oli kadonnut ja populaarimusiikki menettänyt särmänsä: kriitikoiden mukaan musiikin avulla myytiin pikemminkin puhelimia kuin kerrottiin ihmisten arkisesta elämästä. Toisaalta kritiikin ja ihmettelyn aiheena oli se, että poliittisissa protesteissa, joita ajankohtana oli paljon opiskelijoiden asemaa kurjistavan konservatiivipuolueen politiikan seurauksena, ei enää käytetty musiikkia.

Thompsonin ja Biddlen (2013, 1–3) mukaan tämä ei kuitenkaan pitänyt paikkaansa. Protesteihin liittyi paljon musiikkia ja musisointia: yhteislaulua, tanssia ja Youtuben soundtrackeja. Musiikki ei kuitenkaan ollut avoimesti poliittista, ja mikä tärkeintä, se ei *kuulostanut* samalaiselta kuin 1960-luvun kantaaottavat poliittiset laulut. Toisin sanoen musiikki ei nivoutunut mihinkään erityiseen tulkintakehykseen, 1960- ja 1970-luvun kuuntelemisen ja tulkinnan konventioihin, vaan musiikki edusti eklektistä tanssimusiikkia. Sama pätee Hectorin musiikin vastaanottoon tänä päivänä: sosiaalisen median keskusteluissa Hectorin lauluja liitetään oman elämän taitekohtiin. ”Lumi teki enkelin eteiseen” voi olla metaforinen viittaus vaikeaan henkilökohtaiseen elämäntilanteeseen tai ”Länsituuli” herättää keskustelun risteilymuistoista.

Tämä ei kuitenkaan merkitse sitä, että yhteiskunnallisuus ja kantaaottavuus olisivat kokonaan kadonneet Hectorin laulujen tai ylipäättään populaarimusiikin tärkeänä tulkintakehyksenä. Laulava yhteiskunta-kurssilla monet opiskelijoiden tekemät analyysit tämän päivän populaarimusiikista nostivat esille hyvin samantyyppisiä luontotematiikkoja kuin 1970-luvun folk-liike. Esimerkiksi metalliyhtye Stam 1nan levyä *Viimeinen Atlantis* (2010) tulkittiin kurssilla seuraavaan tapaan:

Albumi käsittelee ihmisen ja luonnon välistä suhdetta. Valitsimme tämän albumin esimerkiksi, sillä siitä tulee esiin hyvin omaperäinen näkökulma tähän asiaan. Ihminen ja luonto on eritelty täysin ja perusteenana on se, kuinka ihminen on itse syyppää luonnon tuhoutumiseen ja joutuu kantamaan siitä koituvat seuraukset. Ihmisen kuolemaa ei esitetä kuitenkaan surullisena tai traagisena tapahtumana, vaan joukkotuho nähdään toivon kipinäna luonnolle ja maailmalle. Ympäristö-

tuho ei tarkoita luonnon kuolemaa, sillä luonto löytää aina keinot selvittää eteenpäin. Ihminen tuhoaa vain itsensä, jos jatkamme saastuttamista ja kulutusyhteiskunnan palvomista. (Laulava yhteiskunta -kurssin kurssi-materiaali.)

Ekomusikologinen ajattelu (ks. Torvinen 2012, 10–11) korostaa sitä, ettei inhimillistä toimintaa ja luontoa ole tarkoituksenmukaista ajatella vastakkaisiksi asioiksi eikä tätä suhdetta voi essentialisoida. On pikemminkin kiinnostavaa tarkastella tuon suhteen muotoutumista. Tässä artikkelissa olen tehnyt tätä tarkastelua kontekstioimalla Hectorin laulujen syntyhistoriaa ja lauluista syntyviä tulkintoja. Lähtökohtanani on ollut eri sukupolvien yhteiskuntakokemuksen erilaisuus: tänä päivänä yhteiskunnallinen tilanne ja myös tulevaisuuden uhat ovat osin samoja, osin erilaisia kuin 1970-luvulla. Tämän vuoksi laulujen luontotemaatiikat (tuuli, lumi, vuodenaikojen vaihtelu tai luonnonympäristöihin liittyvät pastoraaliset kuvastot) toimivat sekä kulttuurisen artikulaation (kantaottavuus) että yksilöllisen kokemuksen (laulun liittyminen esimerkiksi henkilökohtaiseen elämään) aineksina eri tavoin painotettuina.

Yksilön näkökulmasta kaikkein merkityksellisimmäksi seikaksi läpi koko aineiston nousi kuitenkin erityinen materiaalis-fyysinen kokemusmaailma, joka nivoo laulut tietyn paikan tai paikallisuuden kokemukseen (Torvinen 2012, 20). Kokemusmaailma kannattelee niin laulumuistoja kuin internet-keskustelua. Kollegani toteamus siitä, että Hectorin lauluissa ”tuulee aina” on mahdollista ymmärtää juuri tässä mielessä. ”Tuulisina öinä”, jolloin ”en saa unta” ja menen ”rantoja mittaamaan”, voin konkreettisesti tuntea iholla ympärillä puhaltavan tuulen tietyllä rannalla. Tuo kokemus rinnastuu ihmistä ympäröivän maailman tilannetta ja ongelmia pohtivan tietoisuuden heräämiseen: huoleen ympäristöstä antroposeenin ajassa.

Viitteet

¹ Kysymyksessä oli Tampereen yliopiston Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikön sosiaalitieteiden tutkinto-ohjelman valinnaisiin teemaopintoihin kuuluva

kurssi, joka toteutettiin yhteistyössä eri oppiaineiden kanssa (historia, musiikintutkimus, sosiaalipolitiikka, sosiaalipsykologia ja sosiologia). Kiitos Tiina Tiilikalle ja Eriikka Oinoselle inspiraatiosta tähän artikkeliin.

² Yksi harvoista Hectorin laulujen luontosuhdetta pohtivista artikkeleista on Meri Virtalan ”Mihin teidät laitan laulunpoikaset. Tulkintoja Hectorin kappaleesta ’Linnut, linnut’” (Virtala 2013).

³ Artikkelissa käytettyyn lainaukseen on pyydetty lupa.

⁴ Suomennan termin *primitive* alkukantaisuudeksi. Termi tulee kuitenkin ymmärtää tässä yhteydessä esteettiseksi kriteeriksi, jolla viitataan laulun autenttisuuteen. (Tästä keskustelusta ks. esim. Frith 1996, 3–46.)

⁵ Levyn kaksi ”Nostalgia”-nimistä kappaletta ovat sanoitukseltaan hieman erilaiset, mutta tematiikka säilyy kuitenkin samana.

⁶ Tällä tavoin ympäristöongelmia kuvattiin *Ympäristöni 3* -oppikirjassa (Louhisoja et al. 1973).

Lähteet

Äänitteet

Cumulus. 1970. ”Länsituuli”. Singlen A-puoli. Top Voice TOP 50.

Hector. 1972. *Nostalgia*. LP-levy. Top Voice PSO 7039.

Hector. 1973. *Herra Mirandos*. LP-levy. Top Voice PSO 7069.

Hector. 1974. ”Lapsuuden loppu”. Singlen A-puoli. Top Voice TOP 81.

Hector. 1978. *Kadonneet lapset*. LP-levy. Love Records LRLP 270.

Stam Ina. 2010. *Viimeinen atlantis*. Sakara SKR 026 DLX.

Internetlähteet

”Hectorin kappaleesta”. 2011. Suomi24-foorumin keskustelu, <http://keskustelu.suomi24.fi/t/9746518>. (Sivuilla käyty 31.5.2015.)

”Hectorin levytykset 1966–2004”. 2011. Harri Huhtasen Bob Dylaniin ja rockiin keskittyvän Winterlude-sivuston keskustelu, <http://harrih.forumup.com/about1743-harrih.html>. (Sivuilla käyty 31.5.2015.)

Nolvi, Tuomas. 2009. Ja Linnun laulua ei enää kuulunut. *Havina* 1. Oulun yliopisto, historiatieteiden julkaisu, <http://www.havina.net/fi/25/ja-linnun-laulua-ei-en%C3%A4%C3%A4-kuulunut....html>. (Sivuilla käyty 27.10. 2015.)

Ruutsalo, Juhani. 2000. *Raitiovaunuliikenteen kulta-aikaa 1926*, <http://www.raitio.org/historia/brynkka/brynkka.htm>. (Sivuilla käyty 29.5.2015.)

Julkaisematon aineisto

Laulava yhteiskunta -kurssin kurssimateriaali. Tampereen yliopisto, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, sosiaalitieteiden tutkinto-ohjelma, kevät 2014.

Oinonen, Eriikka & Tiilikka, Tiina. 2014. Hector ja katoava lapsuus 1970-luvun yhteiskunnassa. Luento Laulava yhteiskunta -kurssilla 24.3.2014. Tampereen yliopisto, Yhteiskunta- ja kulttuuritieteiden yksikkö, sosiaalitieteiden tutkinto-ohjelma.

Kirjallisuus

Alestalo, Matti. 2007. Rakennemuutokset ja sukupolvet. *Yhteiskuntapolitiikka* 2: 146–157.

Bassham, Gregory & Walls, Jerry, toim. 2005. *The Chronicles of Narnia and Philosophy*. Chicago: Carus Publishing Company.

Carson, Rachel. 1963. *Äänetön kevät*. Käänt. Pentti Jotuni. Helsinki: Tammi. Ilmestyi alun perin 1962.

Daniels, Stephen. 2006. Suburban Pastoral: Strawberry Fields Forever and Sixties Memory. *Cultural Geographies* 13 (1): 28–54.

Debord, Guy. 2005. *Spektaakkelin yhteiskunta*. Käänt. Tommi Uschanov. Helsinki: Summa. Ilmestyi alun perin 1967.

DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. New York: Cambridge University Press.

Eyerman, Ron & Jamison, Andrew. 1998. *Music and Social Movement: Mobilizing Traditions in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Häkkinen, Antti. 2014. ”Kun yhteiskunta tuli kylään”. Nuorisosukupolvien erilaiset yhteiskuntakohtaamiset ja -kokemukset. Teoksessa *Nuoruuden sukupolvet. Monitieteisiä näkökulmia nuoruuteen eilen ja tänään*, toim. Kaisa Vehkalahti & Leena Suurpää, 32–56. Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto.

Ingram, David. 2010. *Jukebox in the Garden: Ecocriticism and American Popular Music Since 1960*. Amsterdam: Rodopi.

Jalkanen, Pekka & Kurkela, Vesa. 2003. *Suomen musiikin historia. Populaarimusiikki*. Porvoo: WSOY.

Louhisola, Oiva & Husar, Reijo & Karvonen, Juhani & Mattila, Kaarina & Paakkunainen, Iris & Puumalainen, Veikko & Wilander, Ritva. 1973. *Ympäristöni 3. Peruskoulun kolmannen luokan ympäristöoppi*. Helsinki: Otava.

Mannheim, Karl. 1952. *Essays in the Sociology of Knowledge*, toim. Paul Kecskemeti. London: Routledge & Kegan Paul.

Marx, Leo. 1964. *Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*. Oxford: Oxford University Press.

Oinonen, Eriikka & Rautiainen-Keskustalo, Tarja & Tiilikka, Tiina. 2016. 1970-luvun tyttökansalainen, peruskoulu ja media. *Aikuiskasvatus* 26 (3): 169–178.

Rautiainen, Tarja. 2001. *Pop, protesti, laulu. Korkean ja matalan murroksia suomalaisessa 1960-luvun populaarimusiikissa*. Tampere: Tampere University Press.

Richardson, John. 2012. *An Eye for Music: Popular Music and the Audiovisual Surreal*. New York: Oxford University Press.

Shepherd, John. 1999. Text. Teoksessa *Key Terms in Popular Music and Culture*, toim. Bruce Horner & Thom Swiss, 156–177. Malden: Blackwell.

Thompson, Marie & Biddle, Ian. 2013. Introduction: Somewhere Between the Signifying and the Sublime. Teoksessa *Sound, Music, Affect: Theorizing Sonic Experience*, toim. Marie Thompson & Ian Biddle, 1–24. New York: Bloomsbury.

Torvinen, Juha. 2012. Johdatus ekomusikologiaan. Musiikintutkimuksen vastuu ympäristökriisien aikakaudella. Teoksessa *Etnomusikologian vuosikirja* 24, toim. Tarja Rautiainen-Keskustalo & Maija Kontukoski, 8–34. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Virtala, Meri. 2013. Mihin teidät laitan laulunpoikaset. Tulkintoja Hectorin kappaleesta ”Linnut, linnut”. *Musiikin suunta* 35 (1): 33–37.

Yhteiskuntakritiikki ja ympäristösuhde Kalevi Ahon oopperassa *Hyönteiselämää*

In questo lieto e fortunato giorno,
Ch'ha posto fine a gli amorosi affanni
Del nostro semideo, cantiam, pastori,
In si soavi accenti,
Che sian degni d'Orfeo nostri concenti.¹

Alessandro Striggio & Claudio Monteverdi: *L'Orfeo* (1607)

Orfeus, oopperahistorian kenties tunnetuin paimenhahmo, viettää hääjuhlaansa Claudio Monteverdin (1567–1643) *L'Orfeo*-oopperassa vuodelta 1607. Oopperan alussa paimenyhteisö juhlii Orfeusta ja hänen vaimoaan Eurydikea myyttisen Arkadian kukkakedolla tanssien ja laulaen. Alessandro Striggio nuoremman (1573–1630) libretto on yksi monista Orfeus-myytin toisinnoista oopperataiteen 400-vuotisessa historiassa, ja se kuuluu antiikissa alkunsa saaneeseen kirjalliseen genreen, pastoraaliin. Musiikin historian kirjoituksessa *L'Orfeota* pidetään yleisesti varhaisista oopperoista merkittävimpänä, ja sitä voidaan luonnehtia myös luonto-oopperan tunnetuimmaksi alkumuodoksi, sillä sen villeistä keidoista ja lammaslaitumista rakentuvassa keväisessä pastoraalimaisemassa ylistetään luonnon ihanuutta laululla ja soitolla. Roomalaisen Ovidiuksen (43 eea.–17/18 jaa.) Orfeus-versiossa, kuten myös monissa myöhäisemmissä toisinnoissa, Orfeus laulaa ja soittaa lyyraa vieläpä niin ihanasti, että metsän eläimetkin tulevat kuuntelemaan häntä. Tämä yksityiskohta ei sisälly Monteverdin ja Striggion teokseen, mutta tilannetta on kuvattu runsaasti esimerkiksi barokin kuvataiteessa, kuten alanko-

maiseen koulukuntaan kuuluneiden Frans Snydersin (1579–1657) ja Theodoor van Thuldenin (1606–1669) vuosien 1636–1638 välillä maalaamassa *Orfeus ja eläimet* -öljymaalauksessa.² Siinä koko luomakunta elefanteista villisikoihin ja leijonista kanoihin kuuntelee paimenta sovussa ja lumoutuneena.

Kalevi Ahon (s. 1949) *Hyönteiselämää*-ooppera (ke. 1996) tapahtuu niin ikään kesäisessä luonnossa. Teos alkaa konkreettisia ääniä sisältävällä esiäänitetyllä nauhaosuudella, joka linnunlauluineen ja heinäsiirkojen sirityksineen viittaa harmoniseen luontoidylliin – musiikilliseen pastoraaliin. Arkadian kedoilla kirmailevat paimenet ja heidän lampaansa on Ahon oopperassa kuitenkin korvattu antropomorfisesti eli ihmisen tavoin käyttäytyvillä hyönteisillä: heinäsiirkoilla, loispistiäisillä, loisilla, sittiäisillä, päiväperhoilla, muurahaisilla ja etanoilla. Oopperan pastoraalimaisema osoittautuu joksikin muuksi kuin mitä oopperan alun kuulokuva antaa ymmärtää.

Tarkastelen tässä artikkelissa musiikiltaan uustonaalista, monia tyylejä hyödyntävää ja muita teoksia lainaavaa *Hyönteiselämää*-oopperaa kahdessa, toisiinsa osittain punoutuvassa teoreettisessa viitekehyksessä. Ensimmäinen on ekokriittisen musiikintutkimuksen eli ekomusikologian alaan kiinnittyvä näkökulma, joka pohtii kulttuurin ja luonnon ympäristön vuorovaikutussuhteiden ilmenemistä musiikissa (Mellers 2001; Torvinen 2012; Allen 2013). Ekokriittisenä työkalunani käytän Terry Giffordin (1999) kirjallisuudentutkimukseen tuomaa käsitettä *postpastoraali*, joka hahmottuu perinteisen, idyllisen pastoraalin vastakohdaksi. Postpastoraalilla Gifford viittaa idealisoivasta Arkadialähtöisyydestä irtautuviin kirjallisiin käytäntöihin, joissa ihmiset kuvataan mukautuvaisiksi ja kotonaan oleviksi sellaisissakin ympäristöissä, joista he kokevat vieraantuneensa (Gifford 1999, 148, 149). Toinen tutkimuksellinen viitekehykseni on musiikin semantiikka eli merkitysooppi, joka viittaa musiikin sisällöllisiin merkityksiin tai narraatioon. Semantiikkaan liittyvä musiikkianalyttinen työvälineeni on *topoksen* käsite, joka merkitsee tunnistettavaa, aikakaudesta toiseen siirtyvää musiikillista aihetta (ks. esim. Noske 1977, 320; Ratner 1980, 9; Välimäki 2005, 119; Hautsalo 2008, 70–75). Kahta näkökulmaani yhdistää antiikin kirjallisuudesta juurensa juontava pastoraali, joka on taiteellise-

na genrenä, aiheena ja kuvastona sekä ekokritiikille että musiikin semantiikan tutkimukselle keskeinen.

Tässä artikkelissa ymmärrän *Hyönteiselämää*-oopperan kokonaisuutena postpastoraaliksi teokseksi, jota rakentavat oopperan hyönteishahmoihin liittyvät musiikilliset topokset, kuten pastoraali, tanssit, kehtolaulu ja sotilasmusiikki. Lisäksi analysoin yhden teokseen sisältyvän musiikillisen lainauksen, Martti Lutherin virren *Jumala ompe linnamme* synnyttämiä merkityksiä teoksen kokonaisuudessa.³ Tutkimukseni kuuluu niin kutsutun uuden oopperatutkimuksen piiriin ja tarkastelee Ahon *Hyönteiselämää*-oopperaa David J. Levinin (2007, 11) määritelmän mukaisesti *oopperatekstinä*, toisin sanoen libreton, musiikin ja parenteesin eli esitysohjeen kokonaisuutena. Uuden oopperatutkimuksen tapaan ammennan työkaluja myös muilta tieteenaloilta soveltamalla esimerkiksi kirjallisuudentutkimuksesta omaksuttua lähiluvun menetelmää (ks. Hosiaisuus 2003, 542) sekä teoksen kulttuurisen kontekstin huomioon ottavaa uushermeneuttista tulkintaa (Kramer 1990; ks. myös Hautsalo 2008).

Artikkelissani kysyn, mikä tekee *Hyönteiselämää*-oopperasta postpastoraalin, millaisia merkityksiä musiikilliset topokset oopperassa rakentavat ja millä tavalla niistä muodostuu postpastoraalista musiikkia. Raja-analyysini siten, että tarkastelen ainoastaan oopperaan sisältyviä topoksia enkä analysoi siihen sisältyviä muuntyyppisiä musiikillista merkitystä tuottavia elementtejä. Tutkimusmateriaalinani käytän Yleisradion Suomen Kansallisoopperan produktiosta vuonna 1996 tekemän talenteen kopiota (Aho 1996) sekä oopperan pianopartituuria (Aho s.a.). Käytän analyysissäni hyväkseni myös Suomen Kansallisoopperan julkaisemaa *Hyönteiselämää*-oopperan suomenkielistä librettoa (Aho 1997).

***Hyönteiselämää*-oopperan taustaa ja libreton tapahtumat**

Kalevi Ahon *Hyönteiselämää*-ooppera perustuu tšekkiläisten veljesten, Karel ja Josef Čapekin vuonna 1921 ilmestyneeseen samannimiseen näytelmään, tšekinkieliseltä nimeltään *Ze života hmyzu*. Karel Čapek (1890–1938) oli kirjailijaveljeksistä tunnetumpi ja kirjoitti romaaneja, näytelmiä, sanomalehtiartikkeleita sekä varhaista tieteiskirjallisuutta.

Josef Čapek (1887–1945) toimi kuvataiteilijana ja runoilijana. Čapekit elivät rauhattomassa ja suurista muunnoksista läpikäyvässä Euroopassa. Karel Čapekista elämäkerran kirjoittaneen Ivan Klíman (2002) mukaan näytelmän syntyäköihin juuri perustetussa Tšekkoslovakiassa kommunismi nähtiin vaihtoehdoksi sotaa edeltäneelle porvarilliselle elämäntavalle ja työläisestä tuli uuden taidesuunnan, sosialistisen realismin ihailtu kuvauksen kohde (Klíma 2002, 93–96). Karel Čapek ei innostunut kommunismista, vaan hän vastusti luokkatietoista, proletaarista ja kommunistista taidetta (Klíma 2002, 96). Hän ruotii tuotannossaan sodanjälkeiseen yhteiskuntaan kohdistuvia uhkia, kuten totalitarismia, diktatuuria, massatuotantoa ja joukkotuhoaseita (EB 2015). Niin ikään satiiriksi puettu *Hyönteiselämää*-näytelmä kritisoi kommunismia ja totalitaristisia yhteiskuntia.

Čapek-veljekset ennakoivat näytelmässään uutta maailmansotaa analysoiden ensimmäiseen maailmansotaan johtaneita syitä ja seurauksia hyönteisallegorian keinoin. Samalla he rakentavat myös toisenlaisen allegorian, joka representoi 1800-luvun lopulla paljon luetun filosofin Herbert Spencerin (1820–1903) sosiaalidarwinismiksi kutsuttua ajattelutapaa, jonka mukaan sekä luontoa että ihmisyyhteisöä ohjaa taistelu olemassaolosta ja luonnonvalinta (ks. esim. Sweet s.a.). Nimensä mukaisesti Spencerin filosofia perustui Charles Darwinin (1809–1882) evoluutioteorialle. Näytelmän hyönteisyhteisö noudattaakin spenceriläisen orgaanisen valtiokäsityksen mukaista yhteiskuntajärjestystä, jossa valtio toimii kuin luonnollinen prosessi. Alkuperäistä darwinismia edustaa näytelmässä se, että vahvin voittaa taistelun olemassaolosta ja saa oikeuden suvunjakamiseen. Näennäisen harmonisessa luonnonmaisemassa käydään siis raakaa kamppailua elämästä ja kuolemasta. Samaa kamppailua käydään myös *Hyönteiselämää*-oopperassa.

Ekokriittisessä tulkintakehyksessä *Hyönteiselämää*-näytelmästä on löydettävissä vielä kolmas allegoria. Vaikka Čapek-veljesten aikana joukkotuho sodankäynnin seurauksena oli konkreettinen uhkakuva, viimeistään 1900-luvun lopun vuosikymmeninä kattava ympäristötuho syrjäytti laajamittaisen ydinsodan pahimman uhkakuvan paikalta (ks. Buell 2005, 4–5). Ydinsodan uhan tilalle on tullut toinen, globaali ja edellistä polttavampi ongelma, ekokatastrofi.

Hyönteiselämää-näytelmässä käydään totaalinen, kaiken hävittävä sota. Juuri sota aiheuttaa ympäristötuhon, joka poistaa maan päältä niin inhimillisen kuin ei-inhimillisen elämän. Vaikka näytelmä on kirjoitettu vajaat sata vuotta sitten, se on edelleen ajankohtainen: se sisältää ihmisen muita lajeja sortavaan ja hävittävään toimintaan kohdistuvaa, kärkevää yhteiskuntakritiikkiä sekä tuo näyttämölle myös dystooppisen ekokatastrofin. Tätä tulkintaa puoltaa omalta osaltaan myös oopperan musiikki: samoin kuin elämä tuhoutuu näyttämön todellisuudessa sodan seurauksena, myös oopperan pastoraalinen äänimaisema murskautuu totaalisen, sietämättömän ja liian lujaa soivan hälyäänivyöryn alle.

Aho sävelsi *Hyönteiselämää*-oopperansa vuosien 1985–1987 aikana Savonlinnan Oopperajuhlien ja Savonlinnan kaupungin järjestämään Savonlinnan kaupungin 350-vuotisjuhlakilpailuun. Teos ei kuitenkaan menestynyt kilpailussa (Savolainen 1995, 314–322) eikä sitä esitetty Olavinlinnan näyttämöllä. Kantaesityksensä *Hyönteiselämää* sai vuonna 1996 Suomen Kansallisoopperassa. Aho tunnetaan taiteilijana, joka on säveltäjäntyönsä lisäksi toiminut yhteiskunnallisena keskustelijana ja kirjoittajana. Varsin usein hänen teoksensa sisältävät yhteiskunnallisen sanoman. Kuten Susanna Välimäki toteaa, Kalevi Aho näkee ”nykymusiikin kommunikaation erityismuodoksi, jonka avulla voi käsitellä kulttuurisesti ja yhteiskunnallisesti tärkeitä aiheita: hänen musiikkinsa tarkastelee usein ihmisen ongelmia, olemassaoloa ja elämisen tapoja” (Välimäki 2009, 21; ks. myös Hautsalo 2014).

***Hyönteiselämää*-oopperan juoni**

Hyönteiselämää-ooppera jakautuu prologiin, kahteen näytökseen ja epilogiin, eikä siinä ole alkusoittoa. Prologin alussa Lukija-hahmo⁴ puhuttelee kuulija-katsojia ja määrittelee oopperan ”mysteerinäytelmäksi ja moraliteetiksi” (Aho 1997, 5). Prologin loppuosassa esitellään oopperan keskushahmo, alkoholisoitunut Kulkuri, jonka osuudet muodostavat tarinalle kehyskertomuksen.⁵ Tultuaan näyttämölle Kulkuri sammahtaa, käy makuulle ja alkaa tarkastella tapahtumia ruohikolla. Hän kuvittelee hyönteisten leikkivän. Kehys sulkeutuu epilogissa, jossa tapahtumien fokus siirtyy hyönteismaailmasta takaisin Kulkuriin. Kulku-

rin lisäksi oopperassa on toinen puherooli, Saivartelija, joka muun muassa oikaisee hyönteisiä tarkastelevaa Kulkuria ja toteaa, että on kysymys parittelusta eikä leikistä (Aho 1997, 6).

Ensimmäisessä kohtauksessa (Perhoset) Phyllis, Felix, Lothar, Marilyn ja Umberto keskustelevat tyhjänpäiväisesti runoudesta ja rakkaudesta. Kiima ajaa perhosia sylistä toiseen, mutta Felix, runoileva nahjus, jää lemmenleikkien ulkopuolelle. Korteen on kiinnittynyt Kotelo, joka julistaa syntymänsä suurta ihmettä. Kulkuri säälii avutonta Koteloa ja pelastaa hänet ötököiden kynsistä. Toisessa kohtauksessa (Saalistajat) Sittiäinen ja Sittiäiskä pyörittävät lantapalloa. He etsivät valmiille pallolle kätköpaikkaa, jotta voivat aloittaa uuden pyörittämisen. Vierassittiäinen varastaa pallon. Loispistiäinen ruokkii ahnetta ja hemmoteltua tytärtään, Toukkaa, muiden hyönteisten raadoilla.

Toisen näytöksen ensimmäisessä kohtauksessa (Sirkat) heinäsirkkaparikunta aikoo perustaa nuottikaupan. Rouva Sirkka on raskaana. Loispistiäinen tappaa Sirkat tyttärensä Toukan ravinnoksi. Loispistiäisen ollessa poissa Loinen syö Toukan. Toisessa kohtauksessa (Muurahaiset) Kulkuri törmää Muuralan muurahaisyhteisöön, jota Ensimmäinen Insinööri hänelle esittelee. Keksijä on keksinyt uuden koneen, Rauhaajan, jonka avulla saavutetaan maailmanrauha, kun on ensin julistettu sota. Ensimmäinen Insinööri julistaa itsensä Diktaattoriksi. Ensin sota on mustien kannalta voittoisa, mutta sotaonni kääntyy ja keltaiset valloittavat Muuralan. Rauhaaja käynnistetään, ja miljoonia, jopa miljardeja muurahaisia kuolee. Kulkuri on mennyt mukaan muurahaismaailmaan eikä erota enää hyönteisiä ihmisistä. Epilogissa päiväperhot tanssivat ja kuolevat. Julistettuaan suurta syntymäänsä Kotelo kuoriutuu ja niin ikään kuolee. Viikatemies korjaa Kulkurin. Jäljelle jääneet etanat ovat kiinnostuneita ainoastaan ruoasta.

Ekokritiikki, postpastoraali ja musiikilliset topokset

Ekokritiikki, joka muodostaa tutkimukseni yhden teoreettisen viitekehysten, syntyi amerikkalaisten kirjallisuudentutkijoiden alkaessa pohtia kirjallisuuden ja ympäristön välistä suhdetta (ks. esim. Garrard 2012). Greg Garrardin (2012, 5) mukaan ekokritiikki on laajimmin määritel-

tynä ihmisen ja ei-ihmisen välisen suhteen tarkastelua inhimillisen kulttuurin historiassa. Ekokriittinen tarkastelutapa on 2000-luvun alussa laajentunut myös musiikintutkimukseen, jolloin puhutaan ekokriittisestä musiikintutkimuksesta eli ekomusikologiasta (Torvinen 2012; Allen 2013). Ekokritiikin tutkimuskohteita ovat olleet kirjalliset luontokuvaukset ja niiden joukossa pastoraali, jonka ympärille on vuosisatojen kuluessa rakentunut oma kirjallinen genrensä, pastoraalikirjallisuus. Perinteisesti pastoraali merkitsee paimenidylliä, paimenrunoa tai paimennäytelmää (Hosiaislouma 2003, 690). Pastoraaliin liittyy sekä ajatus paluusta Arkadiaan eli idyllisen paimenelämän syntysijoille että nostalgisoiva kaipuu luonnontilaan eli jonkinlaiseen kulta-aikaan (Hosiaislouma 2003, 690; Monelle 2006, 271). Pastoraali-termi on peräisin latinan sanasta *pastor*, joka tarkoittaa pastoraalirunouden keskeistä henkilöahmoa, paimenta. Ensimmäinen pastoraalirunojen kirjoittaja, kreikkalainen Theokritos (n. 310–250 eaa.) kuvasi pastoraalirunoiinsa nuoruutensa Sisiliaa ja sen laulavia paimenia Aleksandrian urbaanille lukijakunnalle (ks. esim. Hosiaislouma 2003, 690).

Ekokritiikin kontekstissa perinteisestä pastoraalista on tullut paitsi kiistelty myös epäilyksenalainen käsite, jota käytetään usein tekstin luontokuvausta kritisoitaessa (Gifford 1999, 147). Postpastoraali edustaa uutta näkökulmaa pastoraaliin ja sen ilmentämään luontosuhteeseen. Postpastoraalin juuret ovat 1980-luvulla syntyneessä ekokriittisessä kirjallisuudentutkimuksessa. Siinä missä pastoraali kirjallisuuden genrenä edustaa idealisoitua käsitystä maaseudusta ja sen asukkaista, postpastoraali tarkastelee pastoraalimaisemaa kriittisesti ekologisen ajattelun näkökulmasta (esim. Gifford 1999, 146–173; Mellers 2001, 37–52; Garrard 2012, 37–65; Gifford 2012). Ekokriittisen kirjallisuudentutkimuksen keskeinen hahmo Terry Gifford (2012, 19) on todennut, että niin kauan kuin on ollut olemassa idealisoitua pastoraalikirjallisuutta, on ollut myös postpastoraalisia elementtejä. Gifford (2012, 19) määrittelee postpastoraalin pastoraalin vastakohtaksi. Postpastoraali on pastoraalin eksplisiittinen korjaus tai tarkennus (engl. *corrective*): ei-idealisoitu, julma, ei-viehättävä ja realismia painottava ”ei-pastoraali”. Sitä luonnehtii myös ongelmallisuus, sillä se paljastaa pastoraalikäsityksen sisältämät jännitteet, epäjärjestykset ja eriarvoisuudet, haastaa kir-

jalliset rakennelmat valheellisina vääristyminä ja demytologisoi eli purkaa Arkadian, Eedenin ja Shangri-Lan myyttisinä onneloina. (Gifford 2012, 19.)

Pastoraali on myös musiikintutkimuksessa käytetty käsite. Raymond Monelle (2006, 272) määrittelee pastoraalin suureksi topos-genreksi (engl. *great topical genre*), sillä se ei esiinny ainoastaan musiikillisena tyylinä vaan koko länsimaista kulttuuria leikkaavana aiheena, joka on kulkeutunut Kreikan klassisesta taiteesta valistuksen kautta myöhemmän länsimaiseen kirjallisuuteen, kuvataiteeseen ja musiikkiin. Kirjallisuudessa sellaiset topokset, kuten pastoraali tai luonnon ihanuutta representoiva *locus amoenus* ("miellyttävä paikka"), ovat olleet käytössä jo antiikissa, ja niitä käsittelevä tutkimusalakin on vanha. (Monelle 2006; ks. myös Hautsalo 2008.) Musiikillista merkitystä tuottavia topoksia on sen sijaan alettu tarkastella tutkimuksessa vasta 1980-luvulta alkaen (Ratner 1980), vaikka ilmiö itsessään näyttäytyy jo esimerkiksi 1500-luvun lopun madrigaalitaiteessa (esim. Monelle 2000, 66–73; 2006, 4).

Tässä artikkelissa määrittelen topoksen Leonard G. Ratneria (1980, 9) seuraten "musiikillisen diskurssin aiheeksi" (engl. *subject for musical discourse*). Nämä aiheet Ratner jakaa kolmeen luokkaan: *tanssirytmieihin, tyyleihin* sekä *kuvallisuuteen ja sävelmaalailuun* (Klíma 2002, 9–26). Tanssirytmiejä ovat esimerkiksi sarabande, menuetti ja poloneesi. Erilaisia tyylejä taas edustavat esimerkiksi sotilas-, metsästys- ja pastoraalimusiikki.⁶ Sävelmaalailu ja kuvallisuus taas tarkoittavat kirjallisen ohjelman tai idean kuvailevaa esittämistä musiikillisin keinoin. (Ratner 1980, 25.) Tältä teoreettiselta pohjalta tarkastelen Ahon *Hyönteiselämän* topoksia. Niitä ovat ensinnäkin tanssit: 1900-luvun alussa Eurooppaan rantautuneet pareittain tanssittavat foxtrot, tango ja valssi. Toiseksi teos käyttää ilmaisullisena keinovaranaan kolmea perinteistä tyyliä: kehtolaulua sekä sotilas- ja pastoraalimusiikkia.

Pastoraali ja postpastoraali *Hyönteiselämää*-oopperassa

Kuten aiemmin totesin, *Hyönteiselämää*-ooppera alkaa ja päättyy konkreettiseen äänimateriaaliin perustuvalla nauhamusiikilla, joka sisältää muun muassa linnunlaulua ja heinäsiirkojen silitystä. Tämä äänimai-

sema johdattaa kuulijan ajattelemaan luontoa, joka on puhdas, viaton ja idyllinen. Aho on siten konstruoinut oopperansa alkuun perinteisen musiikillisen pastoraalin, ”pastoraalin ilman paimenia” (vrt. Monelle 2006, 185). Perinteiseen pastoraaliin viittaa myös se, että Kulkuri kuvittelee perhosten leikkivän: hän haluaa nähdä perhosissa nostalgisoidun Arkadian ja paimenten viattomat, eroottiset lemменleikit.

Alun pastoraali-idylli ei kuitenkaan ole *Hyönteiselämää*-oopperassa kestävä olotila, vaan pastoraali-idylli särkyy teoksessa kerta toisensa jälkeen; pastoraalisilta vaikuttavat hetket päättyvät tuhoon ja kuolemaan, mikä juuri tekee *Hyönteiselämästä* postpastoraalin. *Hyönteiselämää*-oopperassa ympäristö tuhoutuu muurahaisten toiminnan seurauksena. Yhtäältä tuho tapahtuu hyönteisille, jotka toinen toisensa jälkeen tulevat syödyiksi. Toisaalta oopperassa edetään kohti muurahaisten sotaa, joka tuhoaa lähes kaiken elollisen, ja jopa Kulkuri kuolee Rauhaajan uhrina. Brutaali Rauhaaja on symboli, joka varoittaa totalitäärisen yhteiskunnan vaaroista, mutta kone toimii yhtä lailla allegoriana luontoa jatkuvasti uhkaaville katastrofeille. Tässä tulkintakontekstissa myös oopperan päättävä ja kokonaisuksen sulkeva pastoraali, jonka musiikillinen materiaali on alun pastoraalin kaltaista, saa uuden merkityksen: lopun pastoraali ei enää viittaa ihanaan, koskemattomaan luontoon vaan toimii johtoaiheen tapaan luonnon vääristyneenä peilikuvana. Oopperan alun musiikillinen pastoraali saa toisin sanoen oopperan loppussa uusia merkityksiä ja re-representoituu postpastoraaliksi, joka paljastaa alkupastoraalin valheellisuuden. Lisäksi postpastoraaliin viittaa myös *Hyönteiselämää*-oopperan henkilöasetelma, jossa hyönteiset käyttäytyvät kuin ihmiset ja ihmiset kuin hyönteiset. Raja inhimillisen ja ei-inhimillisen välillä on muuttunut merkityksettömäksi. *Hyönteiselämää*-oopperassa on siis elementtejä sekä perinteisestä pastoraalista että postpastoraalista.

Pastoraalin ja eläinhahmojen näkökulmasta tarkasteltuna *Hyönteiselämää*-oopperalle ei suomalaisesta teoskontekstista juurikaan löydy sukulaisteoksia, ellei oteta huomioon muutamaa lastenoopperaa, kuten Harri Wessmanin parodista *Ötökkäoopperaa* (ke. 1998) tai Kirmo Lintisen *Voi vietävä!* -oopperaa (ke. 2001). Eurooppalaisesta oopperaperinteestä sille kuitenkin löytyy sukulaisteos: Čapek-veljesten aikalaisen ja

ystävän, Leoš Janáčekin (1854–1958) *Ovela kettu*, joka edustaa perinteistä pastoraalia. Kuten *Hyönteiselämää*-näytelmässä myös *Ovelassa ketussa* tarkastellaan ihmisen suhdetta luontoon, ja myös siihen on kirjoitettu antropomorfisia eläinhahmoja. Oopperoiden luontosuhde on kuitenkin erilainen. Siinä missä Čapek ja Aho rakentavat dystooppisen ekokatastrofin, Janáček painottaa perinteistä pastoraalisuutta. Wilfrid Mellersin (2001, 43) mukaan Janáčekille tärkeitä teemoja ovat luonto ja sen suojeleminen tai vaaliminen (engl. *nurture*). *Ovelassa ketussa* nousee esiin Janáčekin huoli luonnon hyvinvoinnista ja villeistä, koskemattomista ”Mordovian metsistä” (Mellers 2001, 43). Teos ei kuitenkaan ole dystopia vaan esittää lempeän resignoituneesti luonnon kiertokulun ja sen lait: vaikka kettunaaras kuolee, elämä jatkuu.

Suvunjatkamiseen viittaava musiikki: foxtrot, valssi ja tango

Hyönteiselämää-oopperassa kuullaan siis perinteinen musiikillinen pastoraali eli mainittu nauhaosuus teoksen alussa sekä sen kaikuja teoksen päätöksessä. Postpastoraalista musiikkia taas rakentavat muun muassa oopperan perhoshahmoihin viittaavat paritanssitopokset, foxtrot, tango ja valssi. Lisäksi pastoraalia postpastoraaliksi muuntavia topoksia ovat myös sirkkojen kehtolaulu, muurahaisten sotilasmusiikki ja virsisävelmä. Näistä kaksi jälkimmäistä kiinnittyy kollektiivisiin arvoihin ja rituaaleihin. Perinteinen musiikillinen pastoraali ilmentää useimmiten luontoidylliä linnunlauluineen. Suomalaisessa kontekstissa foxtrotin, tangon ja valssin voisi tietysti tässä mielessä ajatella assosioituvan kesäiseen maalaismaisemaan, tanssilavoihin ja kumppanin hankkimiseen. Jos tansseja kuitenkin tarkastellaan historiallisesta näkökulmasta, ne voi nähdä muunakin kuin vain suomalaisena kansan ajanvietteenä. Tässä artikkelissa tarkastelenkin tansseja lähtökohtanani sekä niiden urbaani genealogia ja kulkeutuminen eurooppalaisen yläluokan viihdykkeeksi että niiden paritanssiluonne, jonka voidaan ajatella viittaavan suvunjatkamisviettiin sekä laajasti ottaen koko lajin säilymisen aspektiin. Kaikki kolme tanssia ovat saaneet alkunsa kaupunkikulttuurissa (ks. esim. Gammond & Lamb 2011; Gonzales & Yanes 2013; Béhague 2015; Conyers 2015; Munarriz 2015; Norton 2001), ja glo-

baalisti ne yhdistetään maailman metropoleihin, kuten esimerkiksi tango Buenos Airesiin. Näin ollen ymmärrän edellä mainitut tanssit osaksi urbaania äänimaisemaa, jolloin ne viittaavat moderniin, rakennettuun ja ei-luonnonmukaiseen kuvastoon. *Hyönteiselämää*-oopperassa tanssit myös rakentavat urbaania, postpastoraalista tapahtumapaikkaa sekä representoivat darwinistista ajatusta siitä, että ihmisen toiminta tähtää ainoastaan lajin olemassaolon varmistamiseen.

Paritansseilla on oopperassa myös toinen tehtävä. Länsimaisen oopperan historiassa tanssit ovat olleet merkittävä yhteiskunnallisen aseman musiikillinen määrittäjä. Wye Jamison Allanbrookin (1983) mukaan esimerkiksi Mozartin oopperassa *Figaron häät* (ke. 1786) henkilöhahmojen yhteiskuntaluokka ilmaistaan tanssitoposten avulla. Nykyoopperan esimerkiksi käy Kaija Saariahon *Kaukainen rakkaus* (ke. 2000), jossa palkollisten *tarantella*-tanssi määrittää heidän yhteiskuntaluokansa ja osoittaa heidän alemman asemansa suhteessa hienostuneempaa musiikkia harjoittavaan ja yläluokkaa edustavaan trubaduuri-ruhtinaaseen (Hautsalo 2008). Myös *Hyönteiselämää*-oopperassa tanssitopokset määrittävät perhoshahmojen yhteiskunnallisen aseman – ja vielä librettotekstiä selkeämmin. Ahon oopperassa paritanssit siis representoivat sekä perhositylaluokan darwinistista kamppailua olemassaolosta että sen halua korkean yhteiskunnallisen aseman säilyttämiseen.

Perhosten kohtaaminen alkaa perhosityhteisön kuvauksella, joka paljastaa yhteisön ylellisen ja huolettoman elämäntavan. Perhosten kohtaamisen alkaessa libreton parenteesissa sanotaan, että ”taaempi esirippu nousee, ja paljastaa taivaan sinen, loistavan, kukilla ja batiikkipeleillä päällystetyn tilan; siinä on peilejä, pöytä jolla on kirjavia laseja ja niissä jäädytettyjä juomia sekä juomapillit; korkeita baaripalleja” (Aho 1997, 25–26). Voisi ajatella, että kohtaaminen tapahtuu lähellä luontoa (taivaan sini), ulkoilmassa, terassilla tai rannalla sijaitsevassa ravintolassa. Tässä, kuten *Ovelassa ketussa*, ollaan luonnon ja kulttuurin rajalla, pastoraalin ja postpastoraalin välimaastossa.

Perhosten maailmassa ollaan nuoria ja kauniita eikä välitetä huomiot. Kuten aiemmin totesin, keskustelu pyörii tyhjäänpäiväisesti runouden ja seksin ympärillä. Marilyn-perhonen toteaa, että ”on muotia olla nuori” (Aho 1997, 10). Perhoset voidaan rinnastaa perinteisen pasto-

raali-idyllin runoileviin ja laulaviin paimeniin, joiden elämä on huoletonta, vapaata ja vailla arkipäivän mukanaan tuomia rasitteita (ks. Monelle 2006). Vaikka avoin seksi on perhosten maailmassa itsestäänselvyys, lapsiperhosia ei tässä yhteisössä ole eikä parisuhde kuulu yhteisön normeihin. Marilyn-perhonen jopa toteaa, että ”munien muniminen turmelee vartalon” (Aho 1997, 11).

Syntykonteksteissaan tanssitopoksiin on liittynyt – ja liittyy edelleen – vahva seksuaalinen jännite, mikä niin ikään tulee esiin *Hyönteiselämää*-oopperassa. Tanssitopokset kuullaan perhosten lemменleikkien käydessä kuumimmillaan oopperan ensimmäisen kohtauksen alkupuolella. Kukin kolmesta tanssitopoksesta edustaa yhtä perhoshahmoa: foxtrot toimintaorientoitunutta Marilynia (Aho s.a., 85–101, 112–115), tango itsevarmaa viettelijätyttä, Umbertoa (Aho s.a., 101–108) ja valssi hysteeristä Phyllisiä (Aho s.a., 146–153). Marilynin viittaava foxtrot on nelijakoinen paritanssi, jonka alkumuodon kehitti amerikkalainen tanssija-näyttelijä Harry Fox (1882–1959). Tanssi levisi Eurooppaan 1900-luvun alussa, ja siitä tuli muotitanssi vuonna 1914 Englannissa ja myöhemmin, ensimmäisen maailmansodan jälkeen muualla Euroopassa (esim. Conyers 2015; Norton 2001). Vaikka foxtrot on suomalaisilla maalaistanssilavoilla suosittu paritanssi, sen juuret ovat syvällä amerikkalaisessa kaupunkikulttuurissa. Lisäksi se oli ensin eliitin tanssi, joka levisi vasta vähitellen alempien luokkien keskuuteen. *Hyönteiselämää*-oopperan parenteesiin sisältyvän perhosihteisön kuvauksen lisäksi myös foxtrot määrittää Marilyn-perhosen asemaa yhteisössä: hän kuuluu hyönteismaailman ehdottomaan eliittiin.

Myös toinen perhosiin liittyvä tanssi, alun perin kaksijakoinen tango, oli 1900-luvun alussa muotitanssi. Sen juuret ovat Argentiinassa ja muualla Latinalaisessa Amerikassa. (Esim. Pelinski 2009; Gonzales & Yanes 2013; Munarriz 2015.) Euroopan puolella tangosta tuli trendikäs tanssi aluksi Pariisissa, ja siellä sen, kuten foxtrotin, otti ensin omakseen yläluokka (esim. Béhague 2015; ks. myös Munarriz 2015). *Hyönteiselämää*-oopperassa tango liittyy viettelijähahmoon, Umbertoon. Tango on luonteeltaan vahvasti heteronormatiivinen tanssi, jossa sukupuoli ja seksuaalisuus tuodaan korostetusti esiin. Se on roolileikki, naiseuden ja mieheyden performanssi, jossa toteutuvat perinteiset miehen ja naisen

roolimallit (esim. Gonzales & Yanes 2013). Ahon oopperassa aloitteen-
tekijöitä ovat naarasperhoset, jotka ovat seksuaalisesti kyltymättömiä,
suoraa toimintaa harjoittavia viettelijöitä. Kun Felix ei innostu Phyllis-
istä, naarasperhonen ehdottaa Lotharille: ”Ota minut kiinni, voitaisiin
hiukan...” (Aho s.a., 118 / t. 68–71.)⁷ Marilynkaan ei saa Felixiä innos-
tumaan lemменleikeistä. Marilyn kääntää nahjukselle selkensä ja kysyy:
”Missä on joku uusi?” (Aho s.a., 167 / t. 202–203.) Lopulta Marilyn to-
teaa jopa Kulkurille: ”Rakastan sinua! Jumaloin sinua!” (Aho s.a., 141
/ t. 71–74.)

Phyllis-perhosen tanssi on valssi, ja se on useimmiten kirjoitet-
tu 3/4-tahtilajiin. Moderneja valsseja on kolmenlaisia: niin kutsuttu
wiener-valssi (saks. *Wiener Waltz*), kansanomainen lavavalssi sekä hi-
das, englantilainen valssi (ks. esim. Gammond & Lamb 2011). Phyllis-
in valssi on kuitenkin valssiparodia sikäli, ettei se etene tasaisesti vaan
hysterisesti tempoaan välillä kiihdyttäen, välillä hidastaen. Phyllis lei-
kittelee perinteisellä heteronormatiivisella roolijaolla: repliikissään hän
konkreettisesti ehdottaa Felixille leikkiä, jossa sukupuoliroolit vaihde-
taan (Aho 1997, 8–9).

Perinteiseen pastoraaliin liittyy ajatus nostalgisesta kaipuusta luon-
nontilaan. Monellen (2006, 195) mukaan kaipuu luonnontilaan merkit-
see viattomuutta: se on joko viattomuutta, josta puuttuvat tunnekuohu
ja intohimo, tai eroottista viattomuutta, joka ilmenee seksuaalisessa va-
pauudessa ja näyttäytyy siten myös perhoshahmoissa. *Ovelan ketun* pas-
toraalisuus edustaa eroottista viattomuutta: ketut rakastuvat toisiinsa ja
perustavat perheen. *Hyönteiselämää*-oopperan perhosten yhteydessä ei
voi kuitenkaan puhua eroottisesta viattomuudesta pastoraalisessa mie-
lessä vaan ainoastaan parittelusta. Perhosten kautta luonnon kiertokul-
ku näyttäytyy inhorealistiseksi eloonjäämiskamppailuksi, jossa vahvin
– ei siis ainakaan Felix-perhonen – saa jatkaa sukua. Tämä kamppailu
myös päättyy aina kuolemaan. Klíman (2002, 98) mukaan perhoset on
mahdollista ymmärtää silloisen moraalisesti romahtaneen yhteiskun-
nan yläluokan muotokuvaksi.

Perhosten tulkitseminen postpastoraaliseksi olennoiksi tukee Klí-
man ajatusta perhosten luonteesta: niin viattomilta kuin perhosten lem-
menleikit oopperan alussa näyttävät, urbaania kulttuuria representoivat

paritanssitopokset ja niiden suorasukainen tapa ilmentää seksuaalisuutta kiinnittävät perhoset osaksi *Hyönteiselämää*-oopperan postpastoraalista diskurssia. Perhoskohtauksen postpastoraaliseen luonteeseen viittaa myös yksi yksittäinen tapahtuma kohtauksen lopussa. Phyllis on harrastanut seksiä Lotharin kanssa ja palaa muiden seuraan ilman koirasperhosta. Kun muut kysyvät, missä Lothar on, Phyllis toteaa välinpitämättömästi, että lintu söi tämän (ks. Aho 1997, 12). Tieto ei näytä häntä eikä muitakaan hätkähdyttävän vaan huvittavan. Koska Lothar on kuollut, Phyllis jatkaa Umberton syliin. Phyllisiltä, kuten myös muilta perhosilta, puuttuu kyky myötätuntoon, mikä rikkoo pastoraalin idyllin. Esimerkiksi *L'Orfeo*ssa Eurydiken kuoltua Monteverdin paime-
net näyttävät surunsa ja jakavat puolisonsa menettäneen Orfeuksen tuskan.

Kaiken kaikkiaan *Hyönteiselämän* tanssitopokset viittaavat siis urbaanin ja yläluokkaisen elämäntavan lisäksi luonnosta ja pastoraalin ideaalista vieraantumiseen sekä hahmojen vääristyneeseen maailmankuvaan. Harmoninen rinnakkaiselo rikkoutuu darwinistiseen lajinsäilyttämisen logiikkaan.

Kuoleman kehtolaulu

Hyönteiselämää-oopperassa kuullaan kehtolaulu, joka sisältyy yksittäisenä topoksena suureen pastoraaligenreen (ks. Monelle 2006). Ratnerin (1980, 9–26) määrittelyssä se edustaa toista toposluokkaa eli tyyli-toposta. Ahon oopperan perhosten juostessa nautinnosta toiseen muut hyönteishahmot haluavat rikastua. Oopperan heinäsiirakat Herra ja Rouva Siirakat, joihin kehtolaulu viittaa, tavataan ensimmäisen kerran heidän tullessaan katsomaan uutta kotia. Siirakat aikovat perustaa nuottikaupan, ja Herra Siirakan mukaan ”pian vaurastumme niin, että pääsemme sisustamaan tätä asuntoa!” (Aho s.a., 271–272). Siirakkojen elämäntyö näyttää alkuun herttaiselta ja pikkuporvarilliselta. Mutta kun vaimo kysyy, kuka talossa asui ennen, hyönteismaailmassa elämisen karut ehdot paljastuvat jälleen. Herra Siirakat kertoo, että lintu iski entisen asukkaan ”ohdakkeen piikkiin” ja että ”hän sätkytteli siinä jalkojaan tällä tavalla. Hi-hi-hii. Ja oli koko ajan elossa.” (Aho s.a., 259–260.) ”Tästä me hyödyimme [--],

voi luoja mikä onni meille!” jatkaa herra Sirkka (Aho s.a., 261). Sirkkojen asenne asunnon entistä asukasta kohtaan vaikuttaa julmalta, ja Sirkat osoittautuvat epäempaattisiksi ja vain itseään ajatteleviksi. Sirkkojen oletettu pastoraali-idylli särkyy Herra Sirkkan kertomukseen.

Tärkein sirkkojen maailman musiikillinen määrittäjä on kehtolaulu. Parenteesin mukaan Rouva Sirkka on ”siunatussa tilassa” (Aho s.a., 254). On johdonmukaista, että Rouva Sirkkaa luonnehditaan kehtolaululla, joka on ikaikainen uuteen elämään, lapseen, lapsuuteen ja lapsen nukuttamiseen viittaavaa topos (ks. Hautsalo 2010, 86–87). Kehtolaulun tahtilajit *Hyönteiselämää*-oopperassa vaihtelevat, mutta yleisin on 4/4. Rakenteellisesti kehtolaulu on jaettu kahteen säkeistöön. Ensimmäinen säkeistö alkaa helistimien helistelyllä, ja se on rakennettu Herran ja Rouvan väliseksi duetoksi (Aho s.a., 275). Helistinkin viittaa syntyvään pienokaiseen, mutta myös sirkkojen naiiviuteen ja sinisilmäisyyteen. Rouva Sirkkan yksin laulama jälkimmäinen säkeistö hajoaa fragmentaariseksi hänen alkaessaan pelätä yksin jäätyään (Aho s.a., 279–281).

Lapsen nukuttamiseen tarkoitettulla, tempoltaan hitaalla kehtolaululla on eurooppalaisessa perinteessä vahva jouluun ja Kristuksen syntymään ja siten pastoraaligenreen liittyvä viittaussuhde. Jouluevankeliumin mukaan jouluyön tapahtumia todistivat paimenet, ja koska pastoraaliperinteessä paimenten ajateltiin olevan muusikoita, heidän ajateltiin juhlivan lapsen syntymää laulamalla ja tanssimalla. Myös kehtolaulun konnotaatio viattomuuteen ja koskemattomuuteen on näin ollen vahva. (Monelle 2006, 198.) Kehtolauluun liittyy kuitenkin kaksoismerkitys. Esimerkiksi suomalaisessa kansanrunoudessa sillä on nukuttamisen ohella toinen, synkempi konnotaatio: se viittaa usein kuolemaan. Suomalaisessa oopperassa esiintyy lukuisia kehtolauluja, joilla on kahtaalle, niin syntymään kuin kuolemaan, osoittava merkitys. (Hautsalo 2010, 86–88.) Niin ikään *Hyönteiselämää*-oopperan kehtolaululla on nämä kaksi merkityssisältöä. Loispistiäinen surmaa Rouva Sirkkan häikäilemättömästi, ja samalla kuolee vielä syntymätön lapsi. Pastoraali on tässäkin tilanteessa muuttunut kuoleman värittämäksi postpastoraaliksi.

Muurahaisten ideologiat

Ennen *Hyönteiselämää*-oopperan toisen näytöksen muurahaiskohtaus-ta pastoraalimaisema on siis muuttunut postpastoraaliksi, jonka hyönteismaailmassa hallitsevat himo, itsekeskeisyys, ahneus – ja ennen kaikkea kuolema. Muurahaisyhteisössä hyönteismaailma muuttuu kuitenkin entistä raadollisemmaksi. Jos muurahaisyhteisöä tarkastellaan ideologioiden valossa, allegorinen suhde 1900-luvun alun Euroopassa vallinneisiin aatesuuntauksiin, kuten kommunismiin, (kiihko)nationalismiin ja lopulta totalitarismin eri muotoihin, on ilmeinen.

Toisesta kohtauksesta alkaen Kulkuri seuraa muurahaismaailman tapahtumia. Käy ilmi, että muurahaiskansoja on viisi: mustat, keltaiset, ruskeat, punaiset ja harmaat. Muurahaismaailmaa kuvataan mustien muurahaisten näkökulmasta. Muurahaisilla on järjestäytynyt ja hierarkkinen yhteisö, jossa kullakin toimijalla on oma, tarkasti määriteltä paikkansa. Muurahaiskoneisto toimii koneen lailla Sokean muurahaisen määrittämän rytmin mukaan: ”Yksi, kaksi, kolme, neljä...” (Aho 1997, 20.) Kulkurille selviää, että musta muurahaisyhteisö on sotilasmahti, jonka johtajilla on tavoitteenaan maailmanvalta. Johtajien retoriikassa vallitsee usko kehitykseen ja sen mukanaan tuomaan teknologiaan. Uusia keksintöjä tehdään yhtäältä tuottavuuden lisäämiseksi, toisaalta sotaa varten.

Hyönteiselämää-näytelmän kirjoittamisen aikoihin Neuvostoliitto oli juuri perustettu. Voi ajatella, että musta muurahaisyhteiskunta toimi aikoinaan kriittisenä vertauskuvana kommunistiselle utopialle, jonka ajateltiin toteutuvan juuri Neuvostoliitossa – johon, kuten aiemmin totesin, Karel Čapek suhtautui kriittisesti. Insinöörien ja työläismuurahaisten iskulauseet on lainattu neuvostopropagandasta. Muurahaiskuoro muun muassa laulaa: ”Tuotannolle elämme, uhraamme yksilöllisyytemme [--].” (Aho 1997, 22.)

Muurahaisvaltion propagandaan kuuluu myös iskulause ”Yhteisö, valtio, kansa” (Aho 1997, 21), ja Diktaattori kehottaa muurahaisia uhrautumaan kansansa puolesta. Muuralan muurahaisyhteisöön liittyy näin ollen nationalismi, jota Čapek niin ikään tarkastelee *Hyönteiselämää*-näytelmässään kriittisesti. Iskulauseen kolme termiä viittaavat na-

tionalistiseen ideologiaan eli kansallisuusaatteeseen, joka vahvistui Euroopassa 1800-luvun kuluessa. Alun perin kieleen ja kansanperinteeseen keskittynyt, filosofien Johann Gottfried von Herderin (1744–1803) ja Georg Wilhelm Friedrich Hegelin (1770–1831) käsityksiä kansojen synnystä seurannut kulttuurinationalismi politisoitui, ja sitä alettiin käyttää massojen mobilisoinnissa oman isänmaan ja sen arvojen puolustamiseen. (Ks. esim. Hobsbawm 1983; Anderson 2007; Fewster 2009.) Nationalismia kriittisesti tarkastellut Benedict Anderson (2007) toteaa, ettei mikään ideologia ihmisen historiassa ole tappanut niin paljon ihmisiä kuin nationalismi. Sen voima on niin häkellyttävä, että edelleen nuoret miehet uhraavat henkensä vapaaehtoisesti isänmaansa puolesta. *Hyönteiselämää*-näytelmässä muurahaisjohtajat niin ikään kiihottavat sotilaita taisteluun isänmaan puolesta. Sotilaat tottelevat sokeasti johtajiaan. Sodan käydessä kuumimmillaan sotilasrivit toisensa jälkeen hyökkäävät ja kaatuvat.

Oopperassa sotilaskollektiivi hokee tahdottomasti iskulausetta ”Me rauhan puolesta sodimme” (Aho 1997, 25). Ajatuksen taakse kätkeytyy suurvaltapolitiikassa edelleen käytetty kieroutunut kaksoislogiikka. Sama logiikka piilee mustien muurahaisten superaseessa, Rauhaajassa, joka on tuhovoimaltaan ylivoimainen: se pystyy saamaan aikaan jopa ”miljardi kuollutta” (Aho 1997, 23) – rauhan vuoksi. Kun massiivista tuhoa Hiroshimassa aiheuttanut atomipommia ennakoiva Rauhaaja lopulta käynnistetään, sitä ei saada pysähtymään. Se tuhoaa kaiken, omat ja viholliset, jättäen jälkeensä säteilyn turmeleman maan – ja etanat. Muurahaisyhteisö toimii allegoriana modernille teknis-teolliselle yhteiskunnalle, jossa tehokkuus ja sen avulla saatu voitto ovat keskeiset tavoitteet. Loppujen lopuksi molemmat johtavat inhimilliseen tragediaan ja ekokatastrofiin.

Muurahaisten kollektiivinen musiikki: sotilastopokset, virsisitaatti ja ääninauhat

Musiikillisesti muurahaisten kohtaaminen rakentuu nelijakoiselle, mekaanisesti toistuvalla ja parodisoivalla marssirytmille, joka muodostaa taustan kaikille muurahaismaailman tapahtumille. Topos-teorian kontekstissa

marssirytmi viittaa sotaan, sotimiseen ja sotilaisiin (esim. Allanbrook 1983; Monelle 2000; Monelle 2006; Hautsalo 2011). Monellen (2006, 113–181) mukaan pastoraalin ja metsästyksen ohella juuri sotilasmusiikki muodostaa suuren topos-genren eli se on monimuotoinen ja laaja mutta tunnistettavissa monista erilaisista elementeistä. Muurahaisten marssirytmi etenee yhtäältä marssimiseen, toisaalta tehdään liukuhihnatuotantoon viitaten. Ensimmäinen Insinööri on raivoissaan jopa siitä, että muurahaiset eivät kuole ”tempossa” ja että työssä uupuneiden, hyödyttömien muurahaisten ruumiit kannetaan pois liian hitaasti. Suurta sotilasgenreä edustavat *Hyönteiselämää*-oopperassa myös sotaan liittyviin musiikillisiin eleisiin viittaavat yksittäiset topokset. Sellaisia ovat esimerkiksi usein toistuva, sotaelokuvista tuttu odotusta, jännitystä ja valmistautumista representoiva, pikkurummulle kirjoitettu tremolo (ks. esim. Hautsalo 2011, 123) sekä vaskille kirjoitetut fanfaarit, joiden avulla kunnioitetaan ja tervehditään johtajia.

Muurahaisten kohtaukseen sisältyy myös kaksi nauhaosuutta, joista toinen representoi sodan taisteluaääniä yleisemmin ja toinen Rauhaajaa, supertuhoasetta. Ensin mainittu nauhaosuus sisältää konkreettisia todellisuuden ääniä, kuten oopperan aloittava pastoraali; siihen on esinnetty sodan äänimaisemaa konekivääreineen, kranaatteineen ja sähkötysäänineen. Diktaattoriksi itsensä korottanut Ensimmäinen insinööri piiskaa joukkojaan eteenpäin ja rukoilee Jumalaa. Marssirytmi ja pikkurummun tremolo alkavat vuorotella virsiparodian kanssa. Martti Lutherin sanoittama virsi *Jumala ompe linnamme* toistuu useita kertoja. Suomalaisessa kontekstissa virrellä on vahva assosiaatiovoima: se liittyy erityisesti talvisotaan ja rintamalle lähteviin sotilaisiin, kuten monista suomalaisista sotaelokuvista ja dokumenteista voidaan huomata (ks. Välimäki 2008, 92–93). Nykyisin se kuullaan esimerkiksi jouluaattona Turusta suorana TV-lähetyksenä lähetettävässä joulurauhan julistuksessa. *Hyönteiselämää*-oopperassa virsi kuitenkin menettää uskonnollisen arvokkuutensa ja muuttuu makaaberiksi. Makaaberiuudellaan se alleviivaa sotilaiden varmaa ja turhaa kuolemaa sekä uskontoon liittyvää kollektiivistä, kyseenalaistamatonta rituaalia.

Kun päämajaan alkaa tulla tietoja tappioista, Diktaattori käskee käynnistää Rauhaajan. Rauhaajan nauhaosuus kuuluu aluksi epäluon-

nollisen tuntuisena ja äänilähteeltään tunnistamattomana ja voimistuvana äänenä, joka muistuttaa ensin raapimista ja joka levittyy vähitellen kaiuttimien välityksellä koko saliin. Sähköttäjän mukaan Rauhaaja toimii ”fantastisesti” ja ”kaikki elämä Harmaalasta on hävitetty!” (Aho 1997, 27.) Pikkuhiljaa Rauhaajan ääni peittää alleen kaiken muun musiikin. Rauhaajaa ei kuitenkaan enää saada pysähtymään, ja se tuhoaa sekä Muuralan vallanneet keltaiset että mustat muurahaiset. Keltaisten komentaja ylistää omiensa voittoa: ”Keltaiset ovat voittaneet. Oikeus ja edistys ovat voittaneet.” (Aho 1997, 28.) Parenteesin mukaan komentaja kuitenkin ”alkaa voida pahoin, yökkää ja kaatuu maahan. Kiemurtelee hetken ja kuolee.” (Aho 1997, 28.)

Nauhan volyymi on tähän mennessä nostettu äärimmilleen, niin että kuulija-katsojan näkökulmasta ollaan sietämättömällä tasolla. Totaalinen, kaiken peittävä nauhaääni kulminoituu hetkeen, jolloin parenteesin mukaan ”orkesteri ja ääninauha kasvavat suureen räjähdykseen ja näyttämö ja koko sali pimenevät” (Aho 1997, 28). Nauhaäänestä jää jäljelle vain kaiku, joka sekin haihtuu pois, minkä jälkeen vallitsee täydellinen hiljaisuus. Musiikin retoriikassa tauko ja hiljaisuus representoivat perinteisesti kuolemaa (esim. Hautsalo 2008, 119–120). Kuolema on ottanut vallan myös näyttämöllä, sillä Rauhaaja näyttää tuhonneen kaiken elollisen. Tässä tilanteessa ooppera siirtyy näyttämöltä katsomotilaan, mikä tekee myös kuulija-katsojat osallisiksi näyttämön hiljaisuudesta ja kuolemasta.

Kulkuri harhailee pimeässä ja huutaa epätoivoisena: ”Onko täällä mitään, onko yleensäkin mitään?” (Aho, 1997, 29.) Vähitellen salitila alkaa täytyä epämääräisistä repliikeistä, jotka Kulkuri on kuullut aiemminkin: nauhalta kuullaan fragmentteja hyönteisten keskusteluista aiemmissa kohtauksissa. Kaiken alleen peittävän nauhaäänien merkitys on yksiselitteinen: sodan äänimaisema on totaalinen, ja aivan kuten sota on kaoottista ja absurdia, myös musiikista tulee sellaista. Sotaelokuvia tutkineen Susanna Välimäen (2008, 16) mukaan toisen maailmansodan taisteluelokuvia tuottamalla neuvotellaan toiseen maailmansotaan liittyvien käsityksien ohella myös nykysotien oikeutuksesta. Sama funktio on *Hyönteiselämää*-oopperan sotakohtauksella. Se ohjaa kuulija-katsojan pohtimaan sodan mielekkyyttä. Sikäli voi sanoa, että *Hyönteiselämää* on myös sodanvastainen ooppera.

Lopuksi

Hyönteiselämää-ooppera on antropomorfisten hahmojen avulla ihmiselle ja ihmisen luontosuhteelle irvaileva satiiri. Se parodioi myös totalitarismia, kommunismia, nationalismia ja sokeaa kehitysuskoa sekä valottaa taiteen keinoin totalitarististen valtioiden syntyä, asevarustelua ja joukkotuhoaseisiin liittyvää uhkaa. Darwinistisena dystopiana se myös häivyttää rajan inhimillisen ja ei-inhimillisen, ihmisen ja luonnon välillä. Oopperan esittämä yhteiskunnallinen kritiikki liittyykin ajatukseen, jossa ihminen raadollisimmillaan ei välttämättä eroakaan eläimestä. *Hyönteiselämää*-ooppera näyttää, että ihmisyyhteisö voi olla eläinyhteisöä vastaava olemassaolon taistelukenttä, jossa vahvin alistaa heikoimman, eikä rajaa ihmisen ja hyönteisen välillä ole.

Oopperan libretto tuo itsessään esiin ihmiskunnan kipupisteitä, mutta Ahon 1980-luvulla säveltämä musiikki kiinnittää oopperan sekä *Hyönteiselämää*-näytelmän syntyajankohtaan että oman aikamme äänimaailmaan syventäen ja terävöittäen teokseen liittyviä merkityksiä. Aho (2016) on itse kirjoittanut: ”Jos haluaa, että taideteos toden teolla ravistelisi meitä, sen pitää näyttää meidät ja yhteiskuntamme peilistä, joka liioittelee, kärjistää ja vinouttaa piirteitä vähän samaan tapaan kuin Linnanmäen naurutalon peilit.” *Hyönteiselämää* on tällainen peili, nykyihmisen rappion apokalyptinen heijastus. Ja vaikka Kulkuri lopulta onnistuu pelastamaan Kotelon, hän huomaa työnsä olleen turhaa. Kuten muutkin päivänkorennot, myös kotelosta vapautuva perhonen kuolee heti kuoriuduttuaan. Voikin ajatella, että *Hyönteiselämää* on myös ooppera tyhjään valumisesta ja turhasta työstä.

Klímaa (2002, 99) mukaillen *Hyönteiselämää*-oopperassa on kysymys ahneudesta, sydämettömyydestä, julmuudesta ja yhteiskunnan hallinnasta. Ennen kaikkea *Hyönteiselämää* on kuitenkin kuoleman ooppera. *Hyönteiselämää*-ooppera voidaan tulkita postpastoraaliksi, joka näyttää irvokkaasti sen, mikä osittain on jo todellisuuttamme. Taistellessaan olemassaolostaan ihmiskunta on ahne ja armoton: ympäristökatastrofista on tullut pelkkien kauhuskenaarioiden sijaan todellisuutta.

Viitteet

¹ ”Tänä onnellisena ja suopeana päivänä, joka lopettaa puolijumalamme kärsimyksen rakkauden vuoksi, paimenet, laulakaamme suloisia säveliä ja olkaamme Orfeuksen arvoisia.” (Striggio & Monteverdi 2015, 5.) Suom. L. H.

Tämän tutkimuksen on rahoittanut Suomen Akatemia osana kirjoittajan akatemiatutkijahanketta *Politics of Equality in Finnish Opera* (hankenumero 314157).

² Maalaus on esillä Pradon taidemuseossa Madridissa.

³ Oopperassa on lainauksia myös Richard Straussin *Also sprach Zarathustra* -sävelrunoelmasta, mutta näiden lainausten analysointi jää tämän artikkelin ulkopuolelle.

⁴ Suomen Kansallisoopperan esityksistä tämä jakso jätettiin kokonaan pois, mikä lisäsi teoksen dramaturgista jäntevyyttä.

⁵ Kerronnan rakenteista ks. Alanko & Käkelä-Puumala 2003.

⁶ Ratner (1980, 9) jakaa topokset myös *tyyleihin* ja *tyyppeihin*: koko teoksen kattava topos, kuten menuetti, on tyyppi. Jos taas topos esiintyy esimerkiksi toisen teoksen sisällä, kyseessä on tyyli.

⁷ Partituuriviitteiden viimeiset numerot viittaavat tahteihin.

Lähteet

Nuottiaineisto ja libretot

Aho, Kalevi. s.a. *Hyönteiselämää*. Pianopartituuri. Puhtaaksikirjoittanut Hannu Bister. Helsinki: Fennica Gehrman.

———. 1997. *Hyönteiselämää*. Libretto. Helsinki: Suomen Kansallisooppera.

Striggio, Alessandro & Monteverdi, Claudio. 2015. *L’Orfeo*. Libretto, <http://www.librettidopera.it/zpdf/orfeo.pdf>. (Sivuilla käyty 11.11.2019.) Ilmestyi alun perin 1607.

Audiovisuaalinen aineisto

Aho, Kalevi. 1996. *Hyönteiselämää*. Videotallenne. Yleisradio. Kopio kirjoittajan hallussa.

Kirjallisuus

- Aho, Kalevi. 2016. *Hyönteiselämää oopperana*. Music Finland, <https://core.musicfinland.fi/works/hyonteiselamaa>. (Sivuilla käyty 11.11.2019.)
- Alanko, Outi & Käkälä-Puumala, Tiina. 2003. *Kirjallisuudentutkimuksen peruskäsitteitä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Allanbrook, Wye Jamison. 1983. *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro and Don Giovanni*. Chicago: University of Chicago Press.
- Allen, Aaron S. 2013. Ekomusikologia (ekokriittinen musiikintutkimus). Suom. Juha Torvinen. *Musiikin suunta* 35 (1): 8–10.
- Anderson, Benedict. 2007. *Kuvitellut yhteisöt. Nationalismin alkuperän ja leviämisen tarkastelua*. Käänt. Joel Kuortti. Tampere: Vastapaino. Ilmestyi alun perin 1983.
- Béhague, Gerard. 2001. Tango. *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/grove/music/27473?q=tango&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit. (Sivuilla käyty 11.11.2019.)
- Buell, Lawrence. 2005. *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*. Malden, MA: Blackwell.
- Conyers, Claude. 2012. Foxtrot. *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/grove/music/10075?q=foxtrot&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit. (Sivuilla käyty 11.11.2019.)
- EB 2015. S.v. Karel Čapek. *Encyclopaedia Britannica*, <http://global.britannica.com/biography/Karel-Capek>. (Sivuilla käyty 11.11.2019.)
- Fewster, Derek. 2009. *Nationalism and the Construction of the Early Finnish History*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.
- Gammond, Peter & Lamb, Andrew. 2011. Waltz. Teoksessa *The Oxford Companion to Music*, toim. Alison Latham. Oxford: Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e7260>. (Sivuilla käyty 11.11.2019.)
- Garrard, Greg. 2012. *Ecocriticism*. 2. painos. London & New York: Routledge. Ilmestyi alun perin 2004.
- Gifford, Terry. 1999. *Pastoral: The New Critical Idiom*. London & New York: Routledge.
- . 2012. Pastoral, Anti-Pastoral and Post-Pastoral as Reading Strategies, [http://www.terrygifford.co.uk/Pastoral reading.pdf](http://www.terrygifford.co.uk/Pastoral%20reading.pdf). (Sivuilla käyty 11.11.2019.)

Gonzales, Mike & Yanes, Marianella. 2013. *Tango: Sex and Rhythm of the City*. London: Reaktion Books.

Hautsalo, Liisamaija. 2008. *Kaukainen rakkaus. Saavuttamattomuuden semantiikka Kaija Saariahon oopperassa*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

———. 2010. Kehtolaulutopos neljässä suomalaisessa oopperassa. *Etnomusikologian vuosikirja* 22, toim. Johannes Brusila & Yrjö Heinonen & Terhi Skaniakos, 83–107. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

———. 2011. Whispers from the Past: Musical Topics in Saariaho's *L'amour de loin*. Teoksessa *Kaija Saariaho: Visions, Narratives, Dialogues*, toim. Tim Howell & Jon Hargreaves & Michael Rofe, 107–129. London & New York: Ashgate.

———. 2014. Kalevi Ahon oopperat ovat ajankohtaisia kukin omalla tavallaan. *Frida y Diego* -oopperan käsiohjelmateksti. 17.10.2014. Helsinki: Sibelius-Akatemia.

Hobsbawm, Eric. 1983. Introduction: Inventing Traditions. Teoksessa *The Invention of Tradition*, toim. Eric Hobsbawm & Terence O. Ranger, 263–307. Cambridge: Cambridge University Press.

Hosiaislouma, Yrjö. 2003. *Kirjallisuuden sanakirja*. Helsinki: WSOY.

Klíma, Ivan. 2002. *Karel Čapek: Life and Work*. Käänt. Norma Comrada. North Haven: Catbird Press. Ilmestyi alun perin 1962.

Kramer, Lawrence. 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley & Los Angeles & London: University of California Press.

Levin, David J. 2007. *Unsettling Opera: Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*. Chicago: University of Chicago Press.

Mellers, Wilfrid. 2001. *Singing in the Wilderness: Music and Ecology in the Twentieth Century*. Urbana: University of Illinois Press.

Monelle, Raymond. 2000. *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton & Oxford: Princeton University Press.

———. 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press.

Munarriz, Alberto. 2015. *TANGO... The Perfect Vehicle: The Dialogues and Sociocultural Circumstances Informing the Emergence and Evolution of Tango Expressions in Paris Since the Late 1970s*. Toronto: York University, <https://yorkspace.library.yorku.ca/xmlui/handle/10315/30109?show=full>. (Sivuillakäyty 11.11.2019.)

Norton, Pauline. 2001. Foxtrot. *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com.ezproxy.uniarts.fi/subscriber/article/grove/music/10075?q=foxtrot&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit. (Sivuilla käyty 11.11.2019.)

Noske, Frits. 1977. *The Signifier and Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*. The Hague: Martinus Nijhoff.

Pelinski, Ramón. 2009. Tango nómade. Una metáfora de la globalización. Teoksessa *Escritos sobre tango. En el Río de la Plata y en la diáspora*, toim. Enrique Cámara & Ricardo Salton & Omar García Brunelli, 65–129. Buenos Aires: Centro 'feca.

Ratner, Leonard G. 1980. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books.

Savolainen, Pentti. 1995. *Balladi Olavinlinnan oopperajuhlista*. Helsinki: WSOY.

Sweet, William. s.a. Herbert Spencer (1820–1903). *Internet Encyclopedia of Philosophy*, <http://www.iep.utm.edu/spencer/#H3>. (Sivuilla käyty 11.11.2019.)

Torvinen, Juha. 2012. Johdatus ekomusikologiaan. Musiikintutkimuksen vastuu ympäristökriisien aikakaudella. *Etnomusikologian vuosikirja* 24, toim. Tarja Rautiainen-Keskustalo & Maija Kontukoski, 8–34. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Välimäki, Susanna. 2005. *Subject Strategies in Music: A Psychoanalytic Approach to Musical Signification*. Imatra & Helsinki: International Semiotics Institute.

———. 2008. *Miten sota soi? Sotaelokuva, ääni ja musiikki*. Tampere: Tampere University Press.

———. 2009. Green Music: Ecology in Finnish Music. *Finnish Music Quarterly* 3: 18–23.

II Ekologiset käytännöt ja äänellinen kulttuuri

Soitinpuu, sääntely ja retoriikka. Ekomusikologinen tulkinta kitaramarkkinoiden muutoksesta¹

Musiikki-instrumenttien ja niissä käytettävien soitinpuiden (engl. *tone-wood*) laadullisiin piirteisiin liitetään aika ajoin myyttisiä ominaisuuksia. Kitaranrakennuksen parissa erityisesti brasilianruusupuu on saanut osakseen runsaasti huomiota viime vuosikymmeninä osin soinnillisten ominaisuuksiensa vuoksi mutta myös siksi, että Villieläimistön ja -kasviston uhanalaisten lajien kansainvälistä kauppaa koskevan yleissopimuksen eli CITES:in (*Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Flora and Fauna*, 2013) mukaan brasilianruusupuu on luokiteltu uhanalaiseksi lajiksi. Samalla soitinpuiden ja niistä valmistettujen musiikki-instrumenttien kaupasta on tullut entistä enemmän kansainvälisten sopimusten yksityiskohtaisesti säätelemää toimintaa, mikä on heijastunut erityisesti valmiiden soitinten hintaan.

Tässä viitekehyksessä uhanalaista brasilianruusupuuta ja sen käyttöä voidaan tarkastella ekomusikologian näkökulmasta. Antropologian, ympäristöhistorian, maantieteen ja kirjallisuuden ekokritiikistä ammentava ekomusikologia näkee ympäristökriisin koko kulttuurin kriisiksi, jonka ymmärtäminen vaatii sekä humanististen että kovien tieteiden resursseja. Samalla herää monisyinen kysymys siitä, voivatko musiikkikulttuurit olla lähtökohtaisesti kestäväen kehityksen kulttuureja. (Allen 2015.) Lisäksi musiikkikulttuurisen tutkimuksen yksiselitteinen rajaaminen on ongelmallista, kun tarkastelun kohteena on soitin- ja soitinpuukaupan kaltainen globaali ilmiö. Tämän voidaan kuitenkin katsoa koostuvan rajatummista joukoista musiikki-instrumenttien valmistajia, myyjiä, soittajia ja muita toimijoita, jotka tahoillaan määrittelevät

myös sitä, missä määrin kestävän kehityksen periaatteet näkyvät ja kuuluvat alan toiminnassa. Kysymys tietystä musiikkikulttuurista kestävän kehityksen kulttuurina voi siis saada ainakin osittain myönteisen vastauksen: soitinrakentajien, soitinmyyjien ja soittajien yhteisöt ovat heränneet keskustelemaan siitä, millaisista materiaaleista soittimia on soveliaasti rakentaa nyt ja tulevaisuudessa. Tässä mielessä soitinpuiden kauppa, niiden käyttäminen soitinrakennuksessa sekä tästä käytävä keskustelu soveltuvat hyvin ekomusikologisen tutkimuksen kohteeksi.

Oletuksenani on, että soittimen taloudelliseen arvoon ja arvostukseen vaikuttavat pääasialliset tekijät ovat soitinrakentajan ammattitaito, kansainväliseen kauppaan liittyvä soitinpuun saatavuus ja soittimen rakennuksessa käytettävän puun soinnilliset ominaisuudet. Lisäksi arvostukseen vaikuttavat teknologiset ja ekologiset tekijät, jotka muokkaavat soitinpuun rahallista arvoa ja sen kulttuurista arvostusta (vrt. Allen 2012, 314). Valmiisiin soittimiin, soitinmerkkeihin, niiden valmistajiin ja soittimia käyttäviin muusikoihin liittyvä (populaari)kulttuurinen kuvaisto heijastuu niin ikään musiikki-instrumenttien suosioon.

Soitinpuiden rajoitettu saatavuus ja tämän heijastuminen soittimien hintojen nousuun herättää kuitenkin muutamia perustavanlaatuisia tutkimuskysymyksiä yksittäisten soitinten – ja eritoten kitaroiden – arvostuksesta. Tässä artikkelissa ne ovat seuraavat: mitkä tekijät säätelevät soittimien ja soitinpuiden kauppaa uhanalaisten puulajien osalta? Mitkä ovat uhanalaiseen brasilianruusupuuhun liitetyt ominaisuudet kitaran rakennuspuuna? Mitkä ominaisuudet erottavat brasilianruusupuun muista soitinpuista, ja kuka tämän soinnillisen ja ulkonäköön perustuvan eron on kompetentti tekemään? Kysymys soitinpuun erojen tunnistamisesta ei koske ainoastaan soitinrakennusta ja soitinkauppaa vaan myös yksittäisten muusikoiden toimintaa. Mikäli valtioden rajojen yli matkustettaessa soittimen mukana ei ole asianmukaisia dokumentteja, on soittimen maahantuonnin salliminen uhanalaisen puun tunnistavan tullivirkailijan harkinnan varassa.

Artikkelissa tarkastelen kolmea yksittäistä, mutta toisiinsa läheisesti liittyvää kokonaisuutta. Ne ovat (1) CITES'in suhde käsityöläis- tuotantoon ja kansainväliseen soitinmyyntiin eurooppalaisessa toimintaympäristössä; (2) kotimaisten ja yhdysvaltalaisen soitinmyyjien,

soittajien ja soitinrakentajien näkemykset siitä, mikä osuus yksittäisellä soitinpuulla on kitaranvalmistuksessa; ja (3) yhdysvaltalaisen kitaranvalmistajan (Gibsonin) toimissa ilmenneet epäselvyydet suhteessa suojeltuihin soitinpuihin sekä tähän liittyvä julkinen keskustelu. Tutkimusaineistona käytän suomalaisten soitinrakentajien haastatteluja, eurooppalaisten ja yhdysvaltalaisen soitinkauppiaiden verkkosivuja sekä kitaran loppukäyttäjien kommentteja aihetta käsittelevillä keskustelufoorumeilla. Ennen näiden näkökulmien yksityiskohtaista käsittelyä luon katsauksen kansainvälisten kitaramarkkinoiden muodostumiseen.

Tutkimusotettani voi luonnehtia virtuaalietnografiseksi samalla kuitenkin ymmärtäen, ettei käsite ole tässä tutkimuskontekstissa täysin yksiselitteinen. Etnografian tekijä on fyysisesti läsnä: hän toimii tutkitavien kanssa vuorovaikutustilanteessa havainnoiden samalla kentän tapahtumia toisin kuin tietoverkossa toimiva tutkija. Toisaalta internet on avoin sosiaaliselle vuorovaikutukselle sekä merkitysten ja identiteettien luomiselle. Tähän luomiseen tutkijalla itsellään on mahdollisuus osallistua tutkittaviensa kanssa (ks. Domínguez et al. 2007). Oleellisena erona nyt tekemässäni virtuaalietnografiassa perinteiseen etnografiaan verrattuna on se, että informaation keruu ja tiedon tuottaminen tapahtuu tutkittavien yhteisöjen ulkopuolella; näitä yhteisöjä tässä tutkimuksessa edustavat soittajat, soitinmyyjät ja hieman yllättäen myös poliittiset puolueet.

Tutkimuksen rajaues ja viitekehys

Soitinpuiden osalta rajaan tarkastelunäkökulmani uhanalaiseen brasilianruusupuuhun eli brasilianpalisanteriin (lat. *Dalbergia nigra*) ja sen ylivertaisiksi oletettuihin ominaisuuksiin. Keskustelu soitinpuiden ominaisuuksista ei sinänsä ole viimeaikainen ilmiö, sillä eri instrumentteihin sekä niissä käytettyihin materiaaleihin ja valmistustapoihin on liitetty poikkeuksellisia laatumääreitä jo huomattavasti ennen nykyistä keskustelua uhanalaisista puulajeista. Tunnetuimpia esimerkkejä tästä ovat Antonio Stradivarin (1644–1737) valmistamat jousisoittimet, joiden poikkeuksellista sointia on pyritty selittämään milloin soitinpuulla

tai puun kasvukauteen liittyvillä ominaisuuksilla, milloin soittimen pintakäsittelyssä käytetyn aineen koostumuksella (Allen 2012, 311).

Kitaroista tarkastelen pääosin yhdysvaltalaisia akustisia teräskielikitaraiteita, joskin sivuan tutkimuksessani myös sähkökitaroiden valmistajien intressejä ja toimia suhteessa soitinpuun hankintaan. Tämä siksi, että näiden kielisoittimien valmistus ja markkinat ovat suurimmat juuri Yhdysvalloissa, minkä vuoksi alan toiminnasta on saatavilla eniten tutkimustietoa ja -aineistoa. Kitaroiden osuutta soitinmarkkinoista esittelee muun muassa soittimien vähittäismyyjille, välittäjille ja valmistajille suunnattu kuukausittainen tietolehti *The Music Trades Online* (2014), ja käytettyjen soittimien hinnanmuodostusta voi seurata *Vintage Guitar Magazinen* (2014) julkaisemasta hintaoppaasta. Poliittiseen keskusteluun uhanalaisista puulajeista, alkuperäiskansojen oikeuksista ja yhdysvaltalaisesta kitarateollisuudesta osallistui Maxine Trump dokumenttielokuvallaan *Musicwood* (Trump 2012). Lisäksi mielipiteenvaihtoa kitaranrakennukseen liittyvistä uhanalaisista puulajeista käydään yleensä amerikkalaisia soittimia koskevilla internetfoorumilla.

Keskustelua eivät niinkään käy materiaalin parissa työtään tekevät soitinrakentajat vaan pikemminkin soitinmyyjät sekä soittimien loppukäyttäjistä soittajat ja keräilijät. Soitinpuiden arvostus ilmenee lopullisen tuotteen hinnassa riippumatta siitä, onko kyse erityisestä keräilysoittimesta, tavallisesta käytetystä soittimesta vai vastavalmistuneesta kitarasta. Etenkin vanhojen keräilysoittimien ja sellaisiksi tulevaisuudessa tarkoitettujen uusien kitaroiden arvot ovat nousseet huomattavasti johtuen harvinaislaatuista puulajeista, joita niiden valmistuksessa on käytetty. Tämä myös muuttaa soittimen funktiota siitä, mihin se oli alun alkaen tarkoitettu: musiikillista ääntä tuottavasta instrumentista on tullut keräiltävä esine.

Yhdysvaltalaiset kitaramarkkinat ja niistä käyty keskustelu ovat myös osoittaneet, että kysymys uhanalaisten puiden käytöstä on huomattavasti luonnonsuojelullista näkökulmaa laajempi. Vaikuttaisi jopa siltä, että keskustelu kestävästä kehityksestä ja soitinpuista osana globaalia taoudellista ja ekologista muutosta on vaarassa hautautua vahvan puoluepoliittisen retoriikan alle. Vuonna 2011 puheenaihe muuttui erityisen kiinnostavaksi ja tunneperäiseksi, kun yllätystarkastuksen yhteydessä

amerikkalaisen soitinvalmistajaikoni Gibsonin tehtailta takavarikoitiin puulajeja, joita oli tuotu maahan vastoin määräyksiä. Yllättäen keskustelu uhanalaisten puiden maahantuonnista ja luonnonsuojelusta sivusikin soitinteollisuutta laajempia elämänalueita, kuten sisäpolitiikkaa, ulkopolitiikkaa, isänmaallisuutta, työpaikkoja ja monia muita julkisessa sanassa stereotyyppisesti amerikkalaisiksi arvoiksi miellettyjä teemoja – ehkä myös ennakoiden sitä populistista retoriikkaa, jonka nykyinen Yhdysvaltain hallinto ja erityisesti presidentti ovat vieneet äärimmäisyyksiin saakka. Tapaus osoittaa selkeästi, miten ekomusikologisen tarkastelun piiriin kuuluvat myös ne puheenparret, joilla uhanalaisten puiden käyttöä arvioidaan, mutta myös ne argumentit ja toimenpiteet, jotka hautaavat lopulta itse ekologisen diskurssin alle.

Vaikka tarkastelen artikkelissani lähinnä amerikkalaista kitarateollisuutta, on syytä mainita, että suurten soitinvalmistajien ohella CITES-säädökset vaikuttavat myös pienemmällä markkina-alueella ja pienemmillä resursseilla toimivien soitinrakentajien liiketoimintaan kaikkialla maailmassa, ja että yhdysvaltalainen kitaravalmistuksen markkinajohdaja on varsin erilaisessa asemassa verrattuna yksittäiseen soitinrakentajaan. Eurooppalaisten soitinrakentajien näkökulma on perusteltua tuoda tässä esiin senkin vuoksi, että globaalissa kaupankäynnissä raaka-aineiden ja niistä tehtyjen lopputuotteiden sääntely koskee yhtä lailla kaikkia soitinrakennuksen, soitinmyynnin ja musiikintekemisen parissa työskenteleviä ammattilaisia.

Kitaramarkkinoiden muodostuminen

Kaikki musiikki on kulttuurin tuotetta. Musiikki syntyy aina tiettyssä materiaalisessa, historiallisessa, yhteiskunnallisessa ja henkisessä viitekehysessä, jonka osia ovat myös soitinrakennus, soitinkauppa ja siihen liittyvät tekijät. Nämä tekijät määrittyvät, tulevat mahdollisiksi tai rajoittuvat tiettyissä poliittis-kulttuurisissa konteksteissa. Esimerkiksi suomalaisen kitarateollisuus käynnistyi laajassa mittakaavassa toisen maailmansodan jälkeen. Merkittävänä syynä tähän oli sodanaikainen ja -jälkeinen tuontisäännöstely (Nieminen 1993). Soitinten ja soitintarvikkeiden rajallinen saatavuus sai osaltaan aikaan sen, että musiikki-

instrumentteja oli ryhdyttävä valmistamaan käsillä olevista materiaaleista ja käytettävissä olevalla taidolla.

Vaikka musiikkia ja soitinrakennusta määrittävä sosiokulttuurinen toimintaympäristö muuttuisi rajustikin, säilyvät todelliset tai sellaisiksi oletetut käsitykset soittimista, soitinpuista ja niiden toivotuista ominaisuuksista usein ennallaan. Musiikkikulttuuriin kuuluvat siten käsitykset siitä, kuinka soitinrakennuksessa pitkään hyödynnetyt mutta nykyisin harvinaiset ja uhanalaiset puulajit katsotaan edelleen ylivertaisiksi soittinpuiksi. Osa kestäväen kehityksen teemoihin havahtuneista soittinrakentajista olisi valmiita nämä käsitykset kiistämään, mutta ne elävät edelleen vahvana soittajien ja keräilijöiden keskuudessa.

Piintyneet käsitykset selittyvät kitaramarkkinoiden synnyllä ja niiden muutoksella, keräilysoittimien roolilla soitinmarkkinoilla sekä sillä, kuinka soitinten arvo ja niihin liittyvät merkitykset muodostuvat. Lisäksi soittimien taloudellinen arvo ja kulttuurinen merkitys määrittyvät soitinten saatavuutta koskevassa julkisessa diskurssissa. (Uimonen 2016.) Keskustelujen teemat sivuavat yhtä hyvin keräilysoittimien hinnanmuodostusta kuin aika ajoin tapahtuvia, varsin rajuja hintojen heilahteluja, jotka ovat sidoksissa yleisiin talouden trendeihin. Mediajulkisuuden määrällä mitattuna keskustelu keräilysoittimista kiertyy yleensä sähkökitaroiden ympärille, joskin hinnanmuodostus koskee yhtä lailla akustisia teräskielikitaroita.

Kitaramarkkinoiden viime vuosikymmenten muutos selittyy demografisilla ja musiikkikulttuurisilla syillä. Yhdysvaltain soitinmarkkinat muuttuivat suurten ikäluokkien myötä: kun vuonna 1940 kitaroita myytiin 190 000 kappaletta, oli niiden myynti kahdeksankertaistunut 1970-luvun alkuun mennessä. Muutosta selittää suurten ikäluokkien aikuistuminen ja sen myötä tapahtunut ostovoiman kasvu. Jousisoitinten myynti ainoastaan kaksinkertaistui muiden soittimien kasvun jäätyä tätäkin pienemmäksi. Vuonna 2014 Yhdysvalloissa myytiin 2,6 miljoonaa kitaraa myynnin kasvettua edellisestä vuodesta 6,4 prosenttia. Kokonaismyynnin rahallinen arvo oli 1 070 244 000 dollaria. (Ryan & Peterson 2001, 101–102; Music Trades Online 2014.)

Suurten ikäluokkien kitarainnostuksen myötä syntyi kiinnostus vanhoihin akustisiin kitaroihin ja muihin 1960-luvun folk-aikakau-

den kielisoittimiin. Sähkökitaristit seurasivat trendiä muutama vuosi myöhemmin. (Gruhn 1991.) Sittenkin keräilysoittinten arvoa ovat määrittäneet useat yksittäiset tekijät, kuten soittimen käyttöarvo sekä soittimen reaaliarvo, joka koostuu instrumenttiin käytettyjen materiaalien arvosta, soitinrakentajan ammattitaidosta ja hänen instrumentin valmistamiseen käyttämästään ajasta. Vanhoissa soittimissa käytettyjä materiaaleja ei ole kuitenkaan välttämättä uusien soittimien rakentajalle tarjolla, mikä pätee erityisesti nykyisin rajoitetusti saatavilla olevaan brasilianruusupuuhun (Uimonen 2016).

Innostusta seurasi taloudellinen nousu. 1980-luvun puolessavälissä kitaroista tuli kannattava ja pääosin miehiä kiinnostava sijoituskohte. Vanhoihin keräilysoittimiin keskittyvän *Vintage Guitar* -lehden julkaiseman *The 42 Guitar Indexin* mukaan kitaroiden arvo on 1990-luvulta lähtien lisääntynyt keskimäärin 8,6 prosenttia vuodessa. Suurin hinnannousu nähtiin vuoden 2007 talouskriisiä edeltävänä vuonna, jolloin kitaramarkkinoille syntyi ”kupla” kitarahintaindeksin saavuttaessa 82 prosentin nousun. Ostajat maksoivat ennennäkemättömiä summia käytetyistä soittimista. Laman myötä hinnat laskivat aluksi 10 prosenttia vuodessa, sitten 24 prosenttia ja jatkoivat laskemista, kunnes tasoittuivat vuonna 2013. Ostoriehaa selittää nimettömäksi jäänyt soitinmyyjä sillä, että ostajia eivät olleet enää muusikot vaan ”lääkärit, lakimiehet ja meklarit” (Moore 2009; Gould 2014; *Vintage Guitar Magazine* 2014). Hinnanlaskusta huolimatta on edelleen tavallista kaupata 1950-luvun lopun sunburst-värjättyä Gibson Les Paul -sähkökitaraa keskimäärin 250 000 dollarin hintaan. Osa soittimien hinnanmuodostusta ja kulttuurista merkityksenantoa on niiden mytologisointi erityisesti silloin, kun ne ovat kuuluneet julkisuuden henkilölle. Bob Dylanin väitetään muuttaneen rockmusiikin suunnan esiintymisellään Newportin Folk Festivalilla vuonna 1965, ja tämän väitetään lisänneen sähkökitaroiden myyntiä. Mytologisointi heijastui toivotulla tavalla esityksessä käytetyn Fender Stratocaster -sähkökitaran huutokauppahintaan, joka kohoisi 965 000 dollariin vuonna 2013. (Uimonen 2016.)

Olisi kuitenkin harhaanjohtavaa selittää keräilykitaroiden jatkuvaa hinnannousua ainoastaan suurten ikäluokkien kiinnostuksen kasvulla, sillä nuoremmassakin ikäluokissa näyttää olevan riittävän vakavaraisia

entusiasteja sijoittamaan asunnon hinnan keräilysoittimeen. Ekologisesti ajateltuna keräilykitaroihin kohdistuva sijoitustoiminta on kannatettavaa ja kestävä kehityksen periaatteiden mukaista, sillä kyse on erityyppisten kielisoitinten kierrätyksestä sen sijaan, että tuotettaisiin jatkuvasti uusia soittimia uusiutuvia ja uusiutumattomia luonnonvarojen hyödyntämällä. Keräilyinnostuksen kohteet tulivat kuitenkin uudelleenarvioinnin kohteeksi, kun brasilianruusupuu luokiteltiin uhanalaiseksi. Samalla näyttäisi siltä, että ainakin osa soittajista oli löytämässä ekologisesti kestävä kehitykselle perustuvat soittimet ja pitävän niiden soittamista katu-uskottavana toimintana (Paukola 2013, 41).

CITES ja soitinrakennus Suomessa

Ympäristönsuojelusopimus CITES:in päämääränä on suojella luonnonvaraisia kasveja ja eläimiä sääntelemällä niillä käytävää kauppaa. Sopimukseen on liitetty yli 30 000 uhanalaista tai sellaisiksi kansainvälisen kaupan seurauksena tulevaa lajia. Kauppaa valvotaan CITES-vienti- ja tuontiluvuin, jotka ovat voimassa yhden rajanylityksen kerrallaan. Suomessa CITES-lupaviranomainen on Suomen ympäristökeskus SYKE.

Ympäristöhallinnon verkkosivujen (ks. SYKE 2015) mukaan vuoden 2015 helmikuussa otettiin käyttöön soitintodistus, joka helpottaa CITES-materiaalia sisältävän soittimen kanssa matkustamista Euroopan unionin ulkopuolelle. Ei-kaupallisiin rajanylityksiin käytettävä soitintodistus on voimassa kolme vuotta. Tällaiseksi käytöksi katsotaan muun muassa henkilökohtainen käyttö, esiintyminen, levyttäminen, musiikkilähetykset, opetus, näyttely ja kilpailu. Todistus on palautettava ennen sen voimassaolon päättymistä luvan myöntäneen valtion CITES-viranomaiselle, ja sen kelpoisuus on varmistettava matkan kohteena olevasta maasta. Vaarana rajanylityksessä voi olla, että soitin hyväksytään EU:n ulkopuoliseen maahan tultaessa CITES-luvaksi, mutta maasta lähtiessä vaaditaan sen maan viranomaisten myöntämä CITES-jälleenvientitodistus. Ylitarkastaja Harry Helmisaari Suomen ympäristökeskuksesta kertoo, että soitinten arvioinnissa käytetään ulkopuolisia asiantuntijoita, kuten soitinrakentajia, jotka itse määrittelevät hin-

nan asiantuntijatyyölleen. Arviointi kestää noin kuukauden verran. (HH 2015.)²

Kaupankäynnin kannalta säädökset ovat hieman erilaiset, sillä brasilianruusupuun saatavuus vaikuttaa soittimien valmistukseen maailmanlaajuisesti, mukaan lukien Suomessa ammattimaisesti harjoitettava soitinrakennus. Tämän myötä Suomessa toimivien soitinrakentajien on otettava liiketoiminnassaan huomioon CITES-vientiluvat ja soittimissa mahdollisesti käytetyt uhanalaiset puulajit. Kansainvälistä kitaraoppaa tekevän Ruokangas Guitarsin verkkosivuilla kuvataan selkeästi sopimuksen merkitys vientiin, uhanalaisten puulajien ja niiden saatavuuden vaikutus yrityksen toimintaan sekä se, että kaiken vuoden 1991 jälkeen kaadetun brasilianruusupuun kauppaaminen on laitonta. Soitinrakentajan varaston on oltava tätä edeltävältä ajalta, jotta puu on laillista ja mahdollistaa sen CITES-sertifioinnin. Samalla korostetaan, että mikäli yrityksen valmistamassa soittimessa on käytetty brasilianruusupuuta, toimitetaan soittimen mukana CITES-sertifikaatti. Ruokangas Guitars hankkii soittimissaan käyttämänsä tuontipuut FCS-sertifioidulta toimittajalta. Kyseessä on voittoa tavoittelematon Forest Stewardship Council -järjestö, jonka tavoitteena on edistää vastuullista puun käyttöä tiedotustoiminnalla ja sertifikaatteja myöntämällä. (Paukola 2013; Ruokangas Guitars 2015.)

Kokkolalainen soitinrakentaja Ari-Jukka Luomaranta toimii aktiivisesti European Guitar Builders -yhdistyksessä (ks. EGB 2015). Hänen erityisosaamisalueensa on rakentaa niin kutsuttuja gypsy-kitaroita, joissa käytetään alkuperäisten soittimien mallin mukaisesti brasilianruusupuuta viiluna kitaran kaikukopan sivujen ja pohjan laminoinnissa sekä massiivipuuna tallassa. Kaksi kolmesta soittimesta myydään Yhdysvaltoihin ja Kanadaan, loput Japaniin ja Euroopan maihin. (AJL 2015; AJL Guitars 2015.)

Euroopan ulkopuolelle kitaroita ja muita soittimia myydessä tarvitaan Ympäristökeskuksen myöntämä jälleenvientilupa. Soitinkohtainen lupa maksaa 130 euroa, Eurooppaan myydessä hieman alle sata euroa. Lain ajatuksena on suojella sademetsiä, joten rakennuksessa käytettävän puun on oltava niin sanottua pre-convention-puuta, joka on sahattu ennen lain voimaantuloa ja jo kertaalleen todistettu luvalliseksi soitin-

rakennukseen. Luomaranta hakee kitaroilleen säännöllisesti jälleen-
vientilupia Ympäristökeskuksesta, joten yhteistyöstä on hänen mukaans-
sa tullut joustavaa ja rutinoitunutta molemmiin puolin. Lupaprosessista
huolehtiminen kestää noin viikon. CITES-todistuksella varustettu-
ja kitaroita huolitsevat kuljetusliikkeet eivät ole joutuneet hankaluuk-
siin soitintoimitusten kohdalla. Sama pätee Luomarannan asiakkaisiin,
messuvierailuihin ja esiintymismatkoihin. (AJL 2015.)

Soitinrakentajan näkökulmasta käytäntöjen sujuvoituminen on askel
oikeaan suuntaan, joskin lupamenettelyä voisi kehittää edelleen. Pullon-
kaulana on esimerkiksi EU:n oma lupa, joka on pätevä unionin sisällä
rajoja ylitettäessä mutta joka ei ole voimassa Yhdysvalloissa. Euroopan
unionissa CITES-luokiteltujen soitinten kohdalla on käytössä eräänlainen
soitinpassi, ”Musical instrument certificate”, joka mahdollistaa soit-
timen kuljetuksen rajan yli. Luomarannan mukaan CITES-keskustelu
on eurooppalaisten kitaranrakentajien kannalta ajankohtainen; tavoit-
teena oli saada CITES-asioista päättäviä virkamiehiä soitinrakentajien
kanssa saman pöydän ääreen Berliinin Holy Grail Guitar Shown yhtey-
dessä vuoden 2015 marraskuussa. (AJL 2015; FWS 2015.)

Brasilianruusupuukitaran arvostus

Brasilianruusupuun arvostus ilmenee selkeimmin sitä koskevassa pu-
heessa ja siitä valmistettujen soittimien hinnassa. Soitinvalmistajien ja
vähittäismyyjien sivujen perusteella voidaan pitää sääntönä, että mikä-
li kitara on valmistettu brasilianruusupuusta intianruusupuun (lat. *Dal-
bergia latifolia*) sijaan, nousee sen hinta valmistajasta riippuen noin sata
prosenttia.³ Myös brasilianruusupuusta valmistetun soittimen muut
osat ovat tavallisesti valmistettu ensiluokkaisista soitinpuista ja inst-
rumentin valmistamiseen on kiinnitetty erityistä huomiota, minkä li-
säksi hintaan vaikuttaa soittimen koristelun määrä. Käytännössä tämä
tarkoittaa tekijälle lisätyötunteja ja -kustannuksia. Keskimäärin 7 000
dollarin hintaisen, intianruusupuusta tehdyn kitaran materiaalin vaih-
taminen brasilianruusupuksi tulee maksamaan tilaajalle 5 500 – 9 000
dollaria enemmän ruusupuun laadusta riippuen. Vähittäismyyntihinnat
vaihtelevat puunlaadun mukaan: 3 500 – 4 000 dollaria maksava teräs-

kielikitara maksaa brasilianruusupuisea keskimäärin 10 000 dollaria. (Froggy Bottom Guitars 2015; Willcutt Guitars 2015.)

Arvostuksen lisääntymisen myötä on syntynyt markkinat luksus-tuotteille ja selkeästi keräilijöille suunnatuille soittimille (Uimonen 2016). Yhdysvaltalainen Martin Guitar Company on yksi vaikutusvaltaisimmista soitinvalmistajista historiallisen soitinteknisen kehitystyön ja valmistettujen soittimien määrän perusteella arvioituna. Vuonna 2014 yhtiö valmisti runsaat 101 000 eri tavoin viimeistelyä ja eri soitinpuista valmistettua kitaraa. Soittimet on luokiteltu puulajien mukaan: brasilianruusupuun kohdalla on mahdollisuus valita kolmesta eri soittimesta, kahdesta suurikoppaisesta ja yhdestä keskikokoisesta akustisesta kitarasta. D-100 Deluxe -mallin myyntihinta on 114 999 dollaria, kun taas D-28-mallisen, intianruusupuusta valmistetun soittimen vähittäismyyntihinta on murto-osa tästä, 3 299 dollaria. (Crescent Beach Guitar 2015; Martin & Co. 2015.)

Kalleimmat soittimet ovat selkeästi erityisvalmisteisia ja koristeltuja kitaroita, eikä niiden hintaa selitä yksinomaan niissä käytetty brasilianruusupuu. Toisaalta jos tarkastelemme erityisesti Martin-kitaravalmistajan erikoismalleja, on kiistatonta, että ne on tarkoitettu investoinneiksi eikä yksinomaan musiikin tekemiseen tarvittaviksi työkaluiksi. Eri soitinvalmistajien noin 5 000 dollarin hintaiset akustiset teräskielikitarat ovat joiltakin osin standardoitujen valmistusprosessien vuoksi varsin tasalaatuisia. Niiden äänellisesti omaleimaiset piirteet ovat tarkasti kuunneltuna erotettavissa erityisesti tietänyttyypistä musiikkia soitettaessa. Eroja ei kuitenkaan voi yksiselitteisesti palauttaa tiettyihin puulajeihin, vaan yksittäinen soitin on kokonaisuus, joka koostuu muistakin tekijöistä, kuten soitinrakentajan siihen laittamasta ammattitaidosta. Kysymys siitä, onko kaksi kertaa kalliimmasta puulajista valmistettu soitin saman verran parempi soinnillisesti, ei ole mielekäs, sillä soittimen arvostus tapahtuu määrällisen mittaamisen sijaan laadullisin kriteerein.

Laadullisten kriteereiden määrittäminen on työlästä. Esimerkiksi tästä voi mainita Muusikoiden.net-keskustelufoorumin, jolla pohditaan brasilianruusupuun soinnillisia ominaisuuksia: Siinä on hyvä äänensävy, joskin puulaji voi olla ”liian kovaa”, jolloin diskantista tulee ”piikkiä ja ohut”. Toisaalta väitetään brasilianruusupuussa olevan selkeyttä

ja kuulautta, joka puuttuu intianruusupuulta. Madagaskarinruusupuun sointi koetaan puolestaan selkeäksi, joskin ”treblet ovat vähän metallisemmat”. Toisaalta myönnetään, että kyse on omenoiden ja appelsiini-vertaamisesta, mutta myös se, että mahonkirunkoisella soittimella on helpompi soittaa selkeitä melodialinjoja ja arpeggioita kuin sävykkäällä ruusupuusoittimella. (Muusikoiden.net 2015.) Ei kuitenkaan ole väliä sillä, minkä kielisiä tai minkä maalaisia foorumeita luetaan, sillä kyse on soitinkaupan tapaan globaalista ilmiöstä: yhtä lailla yhdysvaltalaisella Acoustic Guitar Forumilla kerrotaan, kuinka asiassa on kyse pohjimmiltaan yksittäisistä kitaroista (Acoustic Guitar Forum 2015). Mikään ei myöskään estä keskustelijoita osallistumasta verkossa käytävään transnationaaliin mielipiteiden vaihtoon mistä päin maailmaa tahansa.

Lisäksi hyvän soittimen kriteereitä määrittelevät kulttuuriset ja musiikin lajityyppeihin liitetyt merkitykset. Keskusteluista käyvät ilmi hyvän ja huonon äänenlaadun ominaisuuksien ohella myös tiettyjen puulajien soveltuvuus tiettyihin genreihin. Nämä arvot heijastuvat soitinpuiden valintaan, sillä esimerkiksi nopeatempoiseen ja kovalla akustisella äänenvoimakkuudella soitettavaan bluegrass-musiikkiin tarkoiteltua D-mallin isokokoiselta kitaralta vaaditaan erityyppisiä soinnillisia ominaisuuksia kuin sormisoittoon tarkoitetuilta pienempikokoiselta soittimelta.

Soitinmyyjät käyttävät myyntiargumentteinaan puun ulkonäköä, sen soinnillisia ominaisuuksia sekä muita kulttuurisesti arvokkaiksi miellettyjä ominaisuuksia. Myyntipuhe korostaa soittimien laadullisia tekijöitä mutta jää kuitenkin musiikki-instrumenttien soinnillisten ominaisuuksien suhteen paikoin epätarkaksi luonnehdinnaksi. Katsaus soitinliikkeiden sivuille paljastaa, kuinka brasilianruusupuuhun liittyvät luonnehdinnat koskevat lähinnä sen ulkonäköä, saatavuutta ja käytettyjen soittimien kohdalla hinnan vertaamista uuden soittimen hintaan (tyypillisiä luonnehdintoja ovat muun muassa ”harvinainen”, ”suorasyinen”, ”säteittäin sahattu” ja ”kaunis”). Sointia kuvataan sanoilla ”lämmi”, ”avoin” ja ”iskevä” tai kertomalla, kuinka brasilialaisesta ruusupuusta tehdyssä soittimessa on ”jotakin ylimääräistä” tai ”brasilialaiselle ruusupuulle ominainen taustamurina” (Fellowship of Acoustics 2015a).

Brasiliaruusupuun ohella mystifioivaa myyntipuhetta on liitetty myös kitaran kansipuuna käytettyyn kuuseen. Pohjois-Italian Val di Fiemmen kuusi eli niin sanottu Stradivari-kuusi on myyntipuheiden mukaan vertaansa vailla. Perimätiedon mukaan puu tulee vieläpä kaataa tietyin kuun vaiheen aikana ja mieluiten yöllä halutun lopputuloksen saamiseksi. Tästä käsityksestä on syntynyt salaperäisyydessään ylivoimainen Moon spruce -nimitys (suom. ”kuukuusi”). (The Fellowship of Acoustics 2015b; Santa Cruz 2015; Tonewood 2015.)

Myyntipuhe ei siis ole soittimia arvioivana diskurssina järkevä analyysitapa, joskin markkinointikäytäntönä ymmärrettävää. Tilanne on soittimien myyjän kannalta haasteellinen, sillä mikäli varastossa on sata soitinta, on niiden yksityiskohtainen erottaminen toisistaan pelkän äänen perusteella mahdoton tehtävä. Äänen kuvailu on sopivien sanojen puuttuessa hankalaa soittimien tekijöillekin (vrt. Nieminen 2000, 134). Sanallista luonnehdintaa pyritään helpottamaan liittämällä myynti-ilmoituksiin ääniesimerkkejä, joskin niitäkin on tarjolla varsin monenlaatuista riippuen käytetystä tallennustekniikasta ja siitä, millaiset musiikkia toistavat laitteet potentiaalisella ostajalla on käytössään hänen verrattessaan eri soittimien ominaisuuksia toisiinsa.

Soitinpuu ja äänen laatu

Soittajat ja soittimien myyjät tuottavat näkyvimmin kitaraa arvottavaa puhetta soittimen auditiivisesti, visuaalisesti, taktiilisesti, olfaktorisesti (hajuaistillisesti) ja kehollisesti havaittavien piirteiden perusteella. Argumentit koskevat kitaran soinnillisia ominaisuuksia, kuten äänenlaatua, suuntaavuutta ja soittimen ääneksiä, kitarassa käytettyjä puulajeja ja koristeluja, kitaran soitettavuutta, soittimen tuoksua ja painoa, sen soveltuvuutta sylissä pidettäväksi sekä sitä, kuinka soiva kitara resonoi soittajan rintakehää vasten. Arvioinnissa voivat yhdistyä useat modaliteetit, jopa yksittäisen äänen kohdalla. Näin on erityisesti silloin, kun kieltä näpätessä soittaja kuulee ja tuntee äänen syttyvän nopeasti ja helposti vähällä energialla tuntien samalla soittimien resonanssien välittyvän kehoonsa.

Pääasiallinen ero soittajan laadullisen sekä soitinrakentajan tekemän määrällisen ja laadullisen arvioinnin välillä on kuitenkin erityisesti siinä, että he arvioivat lähtökohtaisesti eri asioita. Loppukäyttäjät arvioivat pääsääntöisesti valmista soitinta. Sen sijaan soitinrakentaja arvioi puun osia, jotka tulevat joskus tulevaisuudessa soimaan soittimena ja vuosien myötä kehittymään toivottuun suuntaan.

Mitkä sitten ovat ne äänelliset ominaisuudet, jotka erottavat brasilianruusupuun muista soitinpuista? Ensin on syytä mainita, että ruusupuuta käytetään kitarassa pääasiassa soittimen sivuihin ja pohjaan. Pieniä määriä laitetaan joskus kitaran talleen eli soittimen kannessa olevaan osaan, johon kielet kiinnittyvät. Lisäksi ruusupuuta voidaan laittaa ohuena viiluna koristamaan soittimen lapaa. Pääasiallinen käyttötarkoitus on kuitenkin vaikuttaa soittimen kopan soinnillisiin ominaisuuksiin valitsemalla siihen oikeanlaiset rakennusaineet.

Kitaranrakennusoppaita julkaissut unkarilais-yhdysvaltalainen rakentaja Ervin Somogyi (2010) kiteyttää kitaran olevan soittimena perustaltaan ilmapumppu. Sen soinnillisiin ominaisuuksiin vaikuttavat pääasiassa värähtelevät kansi ja pohja. Kanteen käytetään pehmeämpiä materiaaleja, kuten kuusta tai seetriä, pohjaan esimerkiksi ruusupuuta, pähkinäpuuta, mahonkia tai vaahteraa. Kannen ja pohjan tulee sopia taajuuksiltaan toisiinsa, mutta kitaran sivuihin valitulla puulla ei ole merkitystä niinkään äänen vaan ulkonäön kannalta.

Somogyin (2010) mukaan oikein sahattu brasilianruusupuuta soi lasin tavoin. Sen ominaisuudet edistävät kitaran pohjan perusominaisuuksia, joita ovat äänen kesto (engl. *sustain*) ja suuntaavuus (engl. *projection*). Puu soi pitkän aikaa, ja suuntaavuutensa vuoksi kitaran pohjan värähtely voidaan yhdistää kannen värähtelyyn, mikä voimistaa soittimen kokonaissuuntaavuutta. Lasimaisuutensa vuoksi brasilianruusupuuta murtuu helposti ja on altis säröytymään. Vaihtoehtoinen intianruusupuuta on verrattavissa brasilianruusupuuhun, joskaan se ei ole ulkonäöltään yhtä kaunis ja se on myös soinnilliselta ominaisuuksiltaan aavistuksen verran brasilianruusupuuta kehnompia. (Somogyi 2010.)

Soitinrakentajamestari Rauno Nieminen (RN 2015) taas katsoo pragmaattisesti, ettei brasilianruusupuusta voida olettaa ”sitä tai tätä”, sillä sen laatu vaihtelee muiden puiden tavoin. Soitinrakentajat arvioi-

vat puuta omista lähtökohdistaan, jotka liittyvät siihen, kuinka saada aikaan soinnillisesti paras mahdollinen lopputulos. Puun hinta itsessään ei ole kovin merkittävä tekijä, sillä soittimen lopullista hintaa määrittää ennen muuta se, minkä verran soittimen valmistukseen on laitettu aikaa ja työtä.

Brasilianruusupuun tai minkä tahansa soitinpuun laatuvaihtelu heittää kysymyksen siitä, millä määrällisillä ja laadullisilla kriteereillä soittimen materiaali valitaan. Soitinpuu punnitaan ja sen tiheys sekä kyky johtaa ääntä arvioidaan tarkoitukseen suunnitellulla mittarilla. Hyvässä soitinpuussa ääni kulkee noin kymmenen kertaa nopeammin kuin ilmassa, toisin sanoen äänennopeus on hyvässä soitinpuussa noin 3 000 metriä sekunnissa. Laadullinen arviointi tehdään aistinvaraisesti. Kitaran kansimateriaaliksi tarkoitettua puuta koputellaan ja kuunnellaan sekä taivutellaan laadun arvioimiseksi. (Nieminen 2000, 130–131.) Soitinrakennuksessa soittimen ominaisuuksia arvioidaan koko soittimen elämän ajan. Alan koulutukseen kuuluvat kuuntelukokeet, joilla arvioidaan eri instrumenttien äänellisiä ominaisuuksia.

On kuitenkin selvää, ettei soitinpuu itsessään tee soitinta, vaan lopputulokseen vaikuttavat eri puulajien yhdistelmät, puun laadulliset ominaisuudet, eri elementtien yhteensopivuus ja ennen muuta se, kuinka taidokkaasti soitin on rakennettu. Soittimen ominaisuuksia ei määritä hyviksi yksinomaan siinä käytetty brasilianruusupu eikä mikään muukaan yksittäinen puulaji. Lisäksi soittimen ikääntyminen ja sen soittaminen parantavat sen äänellisiä ominaisuuksia: äskettäin valmistunut soitin soi eri tavalla kuin vuosikymmeniä soitettu.

Ei-trooppisten soitinpuiden akustisia ominaisuuksia ja siten laadukkaan puun saatavuutta on kyetty lisäämään puuta vanhentamalla. Käytännössä kyse on prosessista, joka on aiemmin tehty pitkällä varastoinnilla. Samaan lopputulokseen voidaan pyrkiä puuta lämpökäsittelmällä, jolloin puu kevenee ja jäykistyy hyväksi soitinpuuksi. 1990-luvulla Suomessa kehitetty menetelmä päätyi ensin Landola-kitaroiden sarjatuotantoon ja sittemmin pohjoisamerikkalaisten soitinvalmistajien työkaluksi. (Nieminen 2015.)

Trooppisten puulajien uhanalaisuuteen on havahduttu myös soitinrakentajien parissa ja tietoisuus ekologisista tekijöistä on lisääntynyt vii-

meisen kahdenkymmenen vuoden aikana (Paukola 2013, 41). Ratkaisua ongelmaan on haettu paneurooppalaisesta, Euroopan komission rahoittamasta Leonardo-kitaratutkimusprojektista (LGRP 2018). Vuosina 2011–2017 toteutettu hanke tutki ja rakensi klassisia ja teräskielisiä soittimia muista kuin trooppisten alueiden materiaaleista. Kitaroiden soinnillisia ominaisuuksia arvioitiin sokkotesteillä, joiden tulokset ovat luettavissa hankkeen internet-sivuilta (LGRP 2018) ja joiden avulla on mahdollista verrata eri soitinten välisiä eroja.

Sokkoteistissä yksinomaan soinnillisin attribuutein arvioituna erot trooppisten ja ei-trooppisten soitinpuiden välillä eivät olleet merkittäviä. Trooppisia puulajeja kuitenkin arvostettiin enemmän, kun soitinmet näytettiin testiyleisölle ja niiden alkuperä paljastettiin. (Garston & Walraet 2015.) Tulokset osoittavat, että soitinten arviointi ja sen lopputuloksena muodostuva soitinten arvostus tapahtuu moniaistisessa prosessissa. Mikäli kitaroita siis arvioitaisiin yksinomaan niiden soinnin perusteella, uhanalaisten puulajien käyttö ei olisi soitinrakennukselle tai soitinkaupalle missään määrin haasteellista. Toisaalta yksinomaan kuuloaistiin redusoitu arviointi jättää ulkopuolelleen ilmiön kulttuuriset, sosiaaliset ja yhteiskunnalliset ulottuvuudet, jotka yhtä lailla vaikuttavat käsityksiimme soitinten ja soitinpuiden arvostuksista.

Uhanalaiset puulajit ja Yhdysvaltain sisäpolitiikka

Yhdysvalloissa uhanalaisia puita sisältävien soittimien kauppaa sääntelee luonnonsuojelulaki Lacey Act. Se vaikuttaa joidenkin soitinpuiden osalta maahantuontiin siten, että maahantuojan on noudatettava oman maan lainsäädännön lisäksi myös alkuperämaan lainsäädäntöä (Blenford 2011). Säädökset koskevat soitinpuiden lisäksi uusien ja vanhojen soittimien kauppaa.

Soitinkaupan parissa toimivat suhtautuvat Lacey Actiin ristiriitaisesti. Nashvillilainen kitarakauppias ja alan asiantuntija George Gruhn on osoittanut useita sääntelyyn liittyviä ongelmia, jotka koskevat soittimien toimitusta asiakkaalle sekä tähän tarvittavia dokumentteja, ja väittää vuoden 2012 haastattelussaan menettäneensä kaksi miljoonaa dollaria vähentyneenä myyntinä. Gruhnin kärjistyksen mukaan ”on helpompi

saada passi ja viisumi Pakistaniin kuin lähettää laillisesti vanha Martinin arvokitara ulkomaille”. (Ks. Bewley 2012.) Hankaluuksiksi soitinkaupias mieltää sertifikaatin hinnan ja sen, että soitin on lähetettävä toiseen kaupunkiin arvioitavaksi. Asiakkaatkaan eivät pidä siitä, että joutuvat odottamaan kuukausikaupalla soittimen sertifioimista.

Gruhnin kärjekkäitä kommentteja selittää hänen asemansa markkinavaikuttajana, joka on osallistunut käytettyjen folk- ja rock-soittimien kauppaan 1960-luvun alusta saakka. Hänen asiakkaina ovat olleet ne nimenomaiset muusikot, jotka nostivat tiettyjen sähkökitaroiden populaarikulttuurista ja sen myötä taloudellista merkitystä. Gruhn on ollut vahvasti luomassa markkinoita ja tuonut asiantuntijuuttaan ja näkemyksiään esiin haastatteluissa ja omissa internetkirjoituksissaan. Aktiivisella markkinatoimijalla on kommentteissaan mukana taloudellinen intressi, minkä hän myös tuo selkeästi esiin kertoessaan Lacey Actin aiheuttamista liiketoiminnan tappioistaan.

Myös esiintyvä muusikko ja musiikkitietokirjoja julkaissut oikeustieteen professori John Thomas on todennut, että soittimet tulisi poistaa CITES-sääntelyn piiristä, sillä ne vastaavat ainoastaan yhtä prosenttia trooppisten puulajien kaupallisesta kokonaiskäytöstä maailmassa (Bewley 2012). Tämä pitää mahdollisesti paikkansa, sillä *Music Trades Online* -sivuston mukaan yli 1 500 dollaria maksavia akustisia kitaroita myytiin vuonna 2014 Yhdysvalloissa 25 200 kappaletta. Voidaan siis perustellusti olettaa, että tästä määrästä ainoastaan murto-osa on hintahaitarin yläpäähän sijoittuvia brasilianruusupuukitaroita. Vertailun vuoksi mainittakoon, että kaiken kaikkiaan Yhdysvalloissa myytiin samana vuonna liki 1,5 miljoonaa akustista kitaraa. (Music Trades Online 2014.)

Thomasin yhden prosentin argumentti on ekologisesta katsantokannasta kuitenkin kestävä, sillä sen perusteella myös muita uhanalaisia lajeja voitaisiin ehdottaa poistettavaksi CITES-luokituksesta. Argumentti ei ole myöskään eettisesti pitävä, sillä se tuntuu viittaavan, että muiden tekemän suuremman pahan osoittamisella on mahdollista oikeuttaa oma pienemmän pahan toiminta. Yhdestä prosentista kertoessaan Thomas ei myöskään tuo ilmi, minkä verran materiaalia tarvitaan tai minkä verran uhanalaista puuta tulee hylätyksi ennen kuin tarvitta-

va yksi prosentti on soitinrakentajan käytössä ja soi osana valmista soitinta (vrt. Allen 2012, 304).

Asiayhteydestään irrotettuna edellä mainitut kärjistyksen on mahdollista tulkita liike-elämän ja esiintyvien muusikoiden huoleksi sääntelyä, joka heikentää heidän toimeentulomahdollisuuksiaan. Kommenttien taustalla vaikuttavat kuitenkin monisyiset poliittiset ja taloudelliset tarkoituksiperät, joilla on näkyvät yhteydet Yhdysvaltain sisäpolitiikkaan sekä republikaanien ja demokraattien väliseen jatkuvaan köydenvetoon.

Keskustelu Lacey Actista, sen valvomisesta ja ilmiön puoluepoliittisista ulottuvuuksista konkretisoitui soitinvalmistaja Gibson Music Corporationiin liittyvässä oikeusprosessissa. Yritykseen tehtiin 24. elokuuta 2011 yllätystarkastus, jonka yhteydessä liittovaltion agentit takavarikoivat soittimia, soitinpuuta ja tietokoneita. Ratsia tehtiin Gibsonin tehtaille jo toista kertaa. Monimutkaisen ja pitkäksi venyneen oikeusprosessin jälkeen kitaranvalmistaja päätyi maksamaan korvauksia maahan laittomasti Madagaskarilta ja Intiasta tuomistaan soitinpuista. (Felten 2011; CNN 2012.)

Syy keskustelun kuumentumiseen uhanalaisista puolalajeista ja erityisesti yhdysvaltalaisen kitarateollisuuden osalta oli kuitenkin *Wall Street Journalissa* 26. elokuuta 2011 julkaistu artikkeli ”Guitar Frets: Environmental Enforcement Leaves Musicians in Fear” (Felten 2011). Verkkosivustoon kirjoitettiin 1 183 kommenttia, sitä siteerattiin laajalti ja se lisäsi entisestään asiaan liittyvien subjektiivisten näkemysten kirjoa. Artikkelin mukaan Yhdysvaltain viranomaiset saattavat Gibsonin jälkeen ryhtyä seuraamaan yksittäisiä kitaranomistajia, mikäli heidän soittimissaan on käytetty brasilianruusupuuta. Tullivirkailijan on mahdollista takavarikoida soitin, minkä lisäksi seuraamuksina soittimen omistajalle voivat olla sakko ja syyte. Artikkelin provokatiivista luonnetta lisäsi Missourin kasvitieteellisen puutarhan eeben- ja ruusupuuasiantuntija Peter Lowry, joka vertasi puukauppaa ”Afrikan veritimantteihin”. Martin Guitar Companyn edustaja Dick Boak puolestaan kommentoi, että ”eliittikitaristeja” on vaikea saada hyväksymään soittimissaan kestävän kehityksen periaatteen kanssa sopusoinnussa olevia puolalajeja. Hänen mukaansa muuten ympäristötietoiset muusikot vastustavat kaikkea, joka vaikuttaa heidän kitaransa ääneen. (Ks. Felten 2011.)

Gibson reagoi ratsiaan palkkaamalla 10 000 dollarin kuukausipalkalla poliittiseen vaikuttamiseen erikoistuneen lakiasiaintoimiston Cromwell & Moringin edistämään asiaansa Yhdysvaltain kongressiin (BLT 2011; OS 2011). Lisäksi kaksi republikaanien kongressiedustajaa Tennesseeestä, Jim Cooper ja Marsha Blackburn, ilmoittivat pyrkivänsä vaikuttamaan Lacey Actin siten, että se vaikuttaisi eri tavalla tahattomasti lakia rikkovaan kuin tahallisesti sitä tekevään.

Gibsonin toimitusjohtaja Henry Juskiewicz liittoutui konservatiivisen Teekutsu-liikkeen kanssa (engl. *Tea Party movement*). Konservatiivinen ja populistinen liike ottaa vahvasti kantaa verotukseen ja vastustaa julkisen vallan osallistumista yksityisen sektorin toimiin sekä suhtautuu kriittisesti maahanmuuttoon (EB 2015). Liikkeen vahva ja osoitteleva retoriikka ilmeni kongressiedustaja Blackburnin kannanotossa, jonka mukaan Gibsonin tapauksessa on kyse hyökkäyksestä ikonista amerikkalaista yhtiötä kohtaan. Blackburnin mukaan tapaus symboloi kaikkea, mikä on vialla [demokraattien] nykyhallinnossa: ”Olen kuullut ihmisten sanovan: jos se voi tapahtua Gibsonille, se voi tapahtua minulle”. (Ks. Blenford 2011). Juskiewicz on ottanut kantaa amerikkalaisten työpaikkojen puolesta ja nostanut esiin yrityksen tulonmenetykset. Konservatiivien äänenkannattaja *Human Events* otsikoi, kuinka Gibson joutui presidentti Barack Obaman hallinnon hyökkäyksen kohteeksi. Juskiewiczin sanoin: ”Obama haluaa Gibsonin sulkevan ovensa ja muuttavan muualle” (HE 2011).

Gibsonin julkisuuskampanjaa kritisoineen ympäristöjärjestö Rainforest Action Networkin mukaan Lacey Act ei vähennä amerikkalaisia työpaikkoja vaan pikemminkin lisää niitä pitkällä aikavälillä arvioituna. Myös yhdysvaltalainen metsäteollisuus on tukenut Lacey Actia sen vuoksi, että laittomalla puukaupalla on kotimaista puutuotantoa vähentävä vaikutus. (RAN 2011.)

Tapahtumat nivoutuivat myös osaksi poliittisten puolueiden rahoitusta. *Investor’s Business Daily* esitti Juskiewiczin tukeneen taloudellisesti konservatiivista Blackburnia 2 000 dollarilla ja Gibsonin pääkilpailijan C. F. Martinin toimitusjohtajan Chris Martin IV:n tukeneen 34 500 dollarilla demokraattisia poliitikkoja näiden vaalityössä. Lehti

antoi ymmärtää tämän asetelman vaikuttaneen siihen, että Gibson ylipäänsä joutui ratsioiden kohteeksi (IBD 2013).

Valtapuolueita tukevassa uutisoinnissa ei lopultakaan ollut kyse uhanalaisista puulajeista vaan siitä, kuinka kysymystä voidaan käyttää sisäpoliittisten tarkoituksien ajamiseen. Tosiasioihin perustuvaa tietoa oli Gibson-tapauksen alkuaikoina haasteellista saada edes soitinjulkaisuista, mikä ruokki yhtäältä virheellisiä käsityksiä ja toisaalta soittajien ja kitaranomistajien huvittuneisuutta. Selkeää kantaa asiaan ei onnistunut tuomaan edes asiaa selvittämään lähtenyt soitinjulkaisu *Fretboard Journal*, joka pyrki välittämään asiallista tietoa haastatteleamalla professori Thomasia. Puhelinhaastattelu sisälsi faktatietoa ja taustoitusta monimutkaiselle ongelmavyyhdele, joskin toimittajan avoin naureskelu CITES-säädöksille palautti tiedonvälittämisen pyrkimyksen ja asian tuntijahaastatteludiskurssin ennakkoluuloisen nettikeskustelun tasolle. (*Fretboard Journal* 2011.)

Kuukausi Gibson-ratsian jälkeen Yhdysvaltain oikeusministeriö tiedotti, että sen tavoitteena on keskittyä tahoihin, jotka salakuljettavat uhanalaisia lajeja ja saavat tästä taloudellista hyötyä, ei yksityishenkilöihin, jotka ovat vilpittömässä mielessä tällaisen soittimen itselleen hankkineet. Kiista sovittiin heinäkuussa 2012, kun Gibson maksoi lopulta Yhdysvaltain hallitukselle korvauksia 300 000 dollaria ja antoi 50 000 dollaria uhanalaisten puiden suojelun edistämiseen. Lisäksi Yhdysvaltain hallitus ehdotti edellä mainitun soitinpassin käyttöönottoa rajanylitysten helpottamiseksi sen jälkeen, kun useat muusikoiden ja soitinvalmistajien järjestöt olivat ottaneet hallitukseen yhteyttä asiasta. (Sound and Fair 2011; Timber Trade Federation 2012; CITES 2013.)

Gibsonin julkisuusstrategia kuitenkin jatkui. Vuoden 2014 huhtikuussa soitinvalmistaja julkaisi uuden sarjan soittimia nimellä Government Series. Kitarat valmistettiin takavarikoiduista puista, jotka oli palautettu takaisin tehtaalle. Soitinta mainostettiin logolla, jossa Yhdysvaltain symbolina tunnettu valkopäämerikotka pitää kitarankaulaa kynsissään. Mainostekstissä kehoitetaan vastustamaan valtaapitäviä: ”Fight the Powers That Be.” (GW 2014.)

Johtopäätökset

Soittimiin liittyviä musiikkikulttuurisia käytänteitä rakennetaan materiaalisesti ja merkitysten tasolla. Erityyppiset tekstit internetin keskustelufoorumeista ja uutisoinneista alan ammattilaispuheeseen luovat ja ylläpitävät käsityksiä siitä, mitkä ovat hyvän soittimen ominaisuudet missäkin musiikin lajityypillisessä kontekstissa.

Olen tarkastellut uhanalaisten puulajien käyttöön liittyviä merkityksiä kitaroita koskevassa keskustelussa kolmesta rinnakkaisesta näkökulmasta. Nämä liittyvät (1) käsityöläistuotteisiin ja kansainväliseen soitinmyyntiin, (2) kitaroita valmistavien, välittävien ja ostavien tahojen näkemyksiin siitä, millaisena ne näkevät yksittäisen soitinpuun laadulliset ominaisuudet osana teräskielistä akustista kitaraa sekä (3) johtavan soitinvalmistajan taloudellisiin ja julkisuusstrategisiin haasteisiin. Kaikkien näitä ulottuvuuksia ilmentävien toimijoiden on jollakin tavalla määriteltävä suhteensa CITES:iin, ja tämä määrittelyprosessi on ollut käynnissä jo hyvän aikaa.

Hedelmällinen askel soitinrakennuksen, soitinkaupan toimijoiden ja CITES-säädösten välisen suhteen tarkemmaksi määrittelemiseksi on toimia yhteistyössä CITES:iä valvovien viranomaisten kanssa. Yli 30 000:n eläin- ja kasvilajin kaupallisen käytön kontrolloimiseen tarvitaan lakia valvovien elimien ulkopuolista ammattitaitoa, jota on soitinrakentajien kaltaisilla erikoisalojen toimijoilla. Haasteellista on eron tekeminen pienyrittäjän ja suuren valmistajan välille, sillä kaksikymmentä soitinta vuodessa valmistava käsityöläinen on uhanalaisten materiaalien käytön suhteen eri asemassa kuin 100 000 kitaraa vuodessa markkinoille tuottava suuryritys.

Soitinrakennus ja soitinkauppa ovat aina toimineet kulloinkin vallitsevissa olosuhteissa osana muuta yhteiskuntaa. Tänä päivänä olennainen osa yhteiskuntaa on ekologinen tietoisuus mutta myös medialukutaito, kyky etsiä luotettavaa tietoa ja vetää johtopäätöksiä tämän tiedon perusteella. Gibsonin yllätystarkastukseen liittyvä tiedottaminen ja tapahtuman tarkoitushakuinen poliittinen hyödyntäminen huolestutti sekä soittimien omistajia ja myyjiä että suurella todennäköisyydellä myös niiden potentiaalisia ostajia.

Soitinrakentajien järjestöjen ja soitinten myyjien tulisi vaikuttaa toiminnallaan siihen, että uhanalaisten materiaalien käyttöä koskevat näkökannat perustuisivat todennettuihin faktoihin. Tähän sopii erittäin huonosti puoluepoliittinen julkisuuspelejä, jota erityisesti Yhdysvaltojen valtapuolueisiin sidoksissa oleva lehdistö surutta hyödyntää. Gibsonin voidaan katsoa hairahtaneen ajattelemattomaksi julkisuudenhallinnassaan, kun se haki asialleen näkyvyyttä liittoutumalla äänikonservatiivisen Teekutsu-liikkeen kanssa. Merkitysten muodostamisen peliä oli myös sellaisen subversiivisen mainoslauseen lanseeraaminen, joka on totuttu poliittisessa retoriikassa yhdistämään pikemminkin vasemmistoon kuin perinteisiä arvoja kunnioittavaan Teekutsu-liikkeeseen. Kolikon kääntopuoli on kuitenkin se, että Gibsonin toiminta on lisännyt kitaranostajien tietoisuutta uhanalaisista puulajeista ja kenties saanut ostajat ajattelemaan ekologisia tekijöitä soitinta valitessaan.

Ekomusikologiselta katsantokannalta tämä tapaustutkimus osoittautui hedelmälliseksi. Kyseessä on tieteidenvälinen tutkimusala, jossa nyt risteytyivät politiikan tutkimus, mediatutkimus ja ehkä laajasti tulkittuna myös aatehistoria. Gibsonin ja sen kumppaneiden eetosista ilmentävässä toiminnassa on mahdollista nähdä yksilön ja yhteiskunnan välinen ristiriita, mutta ennen kaikkea ääriliikkeille ominainen tapa toimia. Populistisella retoriikalla on mahdollista muotoilla ideologinen kysymys myös soitinrakennuksesta ja sen ekologisista haasteista, mikä heijastuu tutkimuksen tiedonhankintaan ja tiedon lähdekriittiseen arviointiin. Tässä tapaustutkimuksessa ideologiset kannanotot hankaloittivat paikoin asiallisen tiedon löytämistä ja tekivät haasteelliseksi erottaa poliittinen retoriikka kiihkottomasta tiedonvälityksestä. Poliittisten etujen ajamisen myötä selkeät faktat vääristyvät, mikä on haaste myös kestäväälle kehitykselle ja siihen liittyvälle uhanalaisten puulajien määrittelemiselle osana tämän päivän kitaranrakennusta.

Soitinrakennus on hakenut toimintatilansa siinä kehityksessä, jonka kansainvälinen kauppa tai valtioiden asettamat tuonti- ja vientisäädökset sille ovat asettaneet. Suomalaiseen soitinrakennukseen on vaikuttanut vahvasti toisen maailmansodan jälkeinen säännöstely, joka suuntasi rakentajien kiinnostuksen kohti kotimaisia puulajeja trooppisten puulajien sijaan. Samalla tavalla ekologisten tekijöiden huomioon ottami-

nen soitinrakennuksessa asettaa tänä päivänä uusia haasteita ja houkuttaa kehittämään uusia menetelmiä entisten rinnalle paitsi eettisistä syistä myös siksi, että trooppiset soitinpuut tulevat nykyisen kaltaisen hyödyntämisen jatkuessa jossakin vaiheessa loppumaan. Leonardo-projekti ja toimet lämpökäsitellyn puun parissa ovat osaltaan esittäneet ratkaisuja tähän globaaliin haasteeseen.

Kitaramarkkinoissa ja niiden suhteessa kestäväan kehitykseen on kyse soitintuotannosta, mutta myös kuluttajista ja populaarimusiikin vaihtuvista trendeistä. Kitaroiden myynti on sidoksissa musiikin kulutuksen muutoksiin: mikäli kitaravetoisen musiikin suosio laskee, laskee myös kitaroiden menekki. Jos suuret ikäluokat määrittävät kulutuskäyttäytymisellään vanhojen keräilysoittimien arvon, niin on aiheellista kysyä, onko syntyessä uusi sukupolvi, joka arvostaa kierrätystä, haluaa soittaa ekologisesti valmistetulla ja kestäväan kehityksen vaatimukset täyttävällä soittimella ilman tradition painolastia ja kannustaa kulutustottumuksillaan musiikkiteollisuutta käyttämään trooppisia puita korvaavia soittinmateriaaleja. Ekologisesta näkökulmasta kestäväan kehityksen periaatteiden mukaan tuotetut soittimet ovat suositeltavia ja erittäin toivottavia, joskin soitinkaupassa tai -kulutuksessa yleisemminkin on kyse enemmän yhteiskuntaluokasta ja taloudellisesta toimeentulosta kuin sukupolvea. Tulevissa sukupolvissa on myös heitä, jotka ovat valmiita sijoittamaan hankkimansa varallisuuden luksustuotteina pitämiinsä brasilianruusuukitaroihin.

Viitteet

¹ Tämän artikkelin kirjoittamista on rahoittanut ERC AdG 2015 -hanke 694893 *Sensory Transformations and Transgenerational Environmental Relationships in Europe, 2016–2020* (SENSOTRA).

² Viitataan artikkelin aineistona käytettyihin itse tekemiini haastatteluihin haastateltavan nimikirjaimista johdetuilla lyhenteillä. Haastattelujen ja haastateltavien täydelliset tiedot löytyvät lähdeluettelosta lyhenteen perusteella.

³ Myös intianruusuupuun kohdalla on kaupan sääntely tullut ajankohtaiseksi. Tämänhetkisen (MIN 2018) tiedon perusteella näyttäisi kuitenkin siltä, että rajoituksien lieventämisestä on keskusteltu kaikkien dalbergia-lajien kohdalla.

Lähteet

Haastattelut

Helmisaari, Harry (HH). 2015. Ylitarkastaja Harry Helmisaaren puhelinhaastattelu 18.5.2015. Kirjoittajan arkisto.

Luomaranta, Ari-Jukka (AJL). 2015. Soitinrakentaja Ari-Jukka Luomarannan puhelin- ja sähköpostihaastattelu 19.5.2015. Kirjoittajan arkisto.

Nieminen, Rauno (RN). 2015. Soitinrakentajamestari Rauno Niemisen haastattelu 6.5.2015. Kirjoittajan arkisto.

Internet-tutkimusaineisto

Acoustic Guitar Forum. 2015. Brazilian Rosewood Versus East Indian Rosewood, <http://www.acousticguitarforum.com/forums/showthread.php?t=73935>. (Sivuilla käyty 24.5.2015.)

AJL Guitars. 2015. *Handcrafted Gypsyjazz Guitars*. AJL Guitars -kitaravalmistajan verkkosivu, http://www.anvianet.fi/ajlguitars/#.VVr_neuJypo. (Sivuilla käyty 24.5.2015.)

BLT. 2011. *The Blog of Legal Times*. Crowell & Moring Lobbying for Gibson Guitar Over Wood-Importation Allegations, <http://legaltimes.typepad.com/blt/2011/10/crowell-moring-lobbying-for-gibson-guitar-over-wood-importation-allegations.html>. (Sivuilla käyty 2.10.2015.)

CNN. 2012. *CNN Money*. Gibson Guitar in Settlement on Illegal Wood Imports, <http://money.cnn.com/2012/08/06/news/companies/gibson-imports-wood/>. (Sivuilla käyty 2.10.2015.)

Crescent Beach Guitar. 2015. Martin Guitar Page, <https://sites.google.com/site/crescentbeachguitar/martin-guitar-page>. (Sivuilla käyty 24.5.2015.)

EGB. 2015. European Guitar Builders -yhdistyksen verkkosivu, <http://www.europeanguitarbuilders.com>. (Sivuilla käyty 24.5.2015.)

Fellowship of Acoustics. 2015a. Hakusana ”Brazilian”, <https://www.tfoa.eu/en/shop-search?query=brazilian>. (Sivuilla käyty 25.5.2015.)

———. 2015b. Hakusana ”McIlroy”, <https://www.tfoa.eu/en/shop-product/3641/mcilroy-a-36c-guitar-italian-spruce>. (Sivuilla käyty 6.10.2015.)

Froggy Bottom Guitars. 2015. Froggy Bottom Guitars -kitaravalmistajan verkkosivut, <http://froggybottomguitars.com/models.html>. (Sivuilla käyty 25.5. 2015.)

Garston, Brian & Walraet, Jacky. 2015. The Leonardo Guitar Research Project (LGRP). *American Lutherie* 124, <https://sites.google.com/site/leonardoguitarresearch/>. (Sivuilla käyty 20.12.2018.)

GW. 2014. *Guitar World*. Gibson Guitars Announces Government Series II Les Paul, <http://www.guitarworld.com/gibson-guitars-announces-government-series-ii-les-paul>. (Sivuilla käyty 2.10.2015.)

HE. 2011. *Human Events*. *Powerful Conservative Voices*. Gibson Guitar CEO: We're Under Attack By Obama Administration, <http://humanevents.com/2011/08/27/gibson-guitar-ceo-were-under-attack-by-obama-administration/>. (Sivuilla käyty 2.10.2015.)

IBD. 2013. *Investor's Business Daily*. Now the Gibson Guitar Raids Make Sense, <http://news.investors.com/ibd-editorials/052313-657569-gibson-guitar-raid-like-tea-party-intimidation.htm>. (Sivuilla käyty 2.10.2015.)

Martin & Co. 2015. Brazilian rosewood, <http://www.martinguitar.com/guitars/guitars/wood/itemlist/category/94-brazilian-rosewood.html>. (Sivuilla käyty 24.5.2015.)

Muusikoiden.net. 2015. <http://muusikoiden.net/keskustelu/posts.php?c=51&t=220581&o=0>. (Sivuilla käyty 24.5.2015.)

Music Trades Online. 2014. <http://www.musictrades.com/census.html>. (Sivuilla käyty 24.5. 2015.)

OS. 2011. *Open Secrets*. Gibson Guitars Strum a Lobbying Tune, <http://www.opensecrets.org/news/2011/11/gibson-guitars-strum-a-lobbying-tune/>. (Sivuilla käyty 2.10.2015.)

RAN. 2011. Rainforest Action Network. Gibson Guitars Is Playing Politics to the Detriment of Jobs and Forests, <http://www.ran.org/tags/gibsonguitars>. (Sivuilla käyty 2.10.2015.)

Ruokangas Guitars. 2015. Ruokangas Guitars -kitaravalmistajan verkkosivu, <http://www.ruokangas.com/?p=10428>. (Sivuilla käyty 24.5. 2015.)

Santa Cruz. 2015. *Santa Cruz Guitar Company*, <http://www.santacruzguitar.com/richards-workshop-at-artisan-guitars-new-cases-from-acoustic-remedy-moon-spruce-players-choice-awards/>. (Sivuilla käyty 2.10.2015.)

SYKE. 2015. Uhanalaisten lajien kansainvälinen ja EU:n sisäinen kauppa ja sitä koskevat luvat (CITES). *Ympäristö. Ympäristöhallinnon yleinen verkkopalvelu*, <http://www.ymparisto.fi/cites>. (Sivuilla käyty 24.5.2015.)

Tonewood. 2015. Moon Wood, <http://www.tonewood.ch/moonwood.html>. (Sivuilla käyty 6.10.2015.)

Vintage Guitar Magazine. 2014. The 42 Guitar Index, <http://www.vintageguitar.com/price-guide/>. (Sivuilla käyty 24.5.2015.)

Willcutt Guitars. 2015. Collings Acoustics, <http://willcuttguitars.com/collings/collings-acoustics>. (Sivuilla käyty 24.5.2015.)

Internetlähteet

Bewley, Elizabeth. 2012. George Gruhn Hates the Lacey Act: Say It Has Cost Him \$ 2 Mill in Overseas Business. *Ax Vault* 25.5.2012, <http://axvault.com/2012/05/25/george-gruhn-hates-the-lacey-act-say-it-has-cost-him-2mill-in-overseas-business/>. (Sivuilla käyty 24.5.2015.)

Blenford, Adam. 2011. Are Gibson Guitars Killing the Rainforest. *BBC News* 13.10.2011, <http://www.bbc.com/news/magazine-15268169>. (Sivuilla käyty 24.5.2015.)

CITES. 2013. *Cross-Border Movement of Musical Instruments*, <http://www.fws.gov/international/cites/cop16/cop16-resolution-cross-border-movement-of-musical-instruments.pdf>. (Sivuilla käyty 25.4.2015.)

EB. 2015. *Encyclopaedia Britannica*. Tea Party Movement, <http://global.britannica.com/topic/Tea-Party-movement>. (Sivuilla käyty 2.10.2015.)

Felten, Eric. 2011. Guitar Frets: Environmental Enforcement Leaves Musicians in Fear. *Wall Street Journal* 26.8.2011, <http://www.wsj.com/articles/SB10001424053111904787404576530520471223268>. (Sivuilla käyty 24.5.2015.)

FWS. 2015 *U.S. Fish and Wildlife Service. International Affairs*, <http://www.fws.gov/international/permits/by-activity/musical-instruments.html>. (Sivuilla käyty 30.9.2015.)

Fretboard Journal. 2011. Podcast 41: CITES, the Lacey Act and the Gibson Guitars Raid, <http://www.fretboardjournal.com/podcast/podcast-41-cites-lacey-act-and-gibson-guitars-raid>. (Sivuilla käyty 25.5.2015.)

Gould, Jens Erik. 2014. The Vintage Guitar Market's Wild Ride. *The Financialist* 6.2.2014. (Sivuilla käyty 23.3.2016; artikkelin kopio kirjoittajan hallussa.)

Gruhn, George. 1991. *The Vintage Instrument Market*, <http://www.gruhn.com/newsletter/vintagemkt-intro.html>. (Sivuilla käyty 24.5.2015.)

LGRP. 2018. *Leonardo Guitar Research Project*, <https://sites.google.com/site/leonardoguitarresearch/>. (Sivuilla käyty 20.12.2018.)

MIN. 2018. *Music Instrument News* 12.10.2018. NAMM Offers Signs of Hope with CITES, <http://www.musicinstrumentnews.co.uk/2018/10/12/namm-offers-signs-of-hope-with-cites/>. (Sivuilla käyty 20.12.2018.)

Moore, Alan. 2009. After the Fall: The State of the Vintage Guitar Market. *Premier Guitar*, http://www.premierguitar.com/articles/After_the_Fall_The_State_of_the_Vintage_Guitar_Market?page=1. (Sivuilla käyty 24.5.2015.)

Somogyi, Ervin. 2010. Tonewoods in Guitars, <http://www.esomogyi.com/tonewoods.html>. (Sivuilla käyty 15.5.2015.)

Timber Trade Federation. 2012. Gibson's Violation of Lacey Act Costs \$500,000, <http://www.ttf.co.uk/article/gibsons-violation-of-lacey-act-costs-500000-151.aspx>. (Sivuilla käyty 15.5.2015.)

Sound and Fair. 2011. US Lawmakers: The Lacey Act Targets Instrument Makers not Musicians, <http://soundandfair.org/lacey-act-targets-instrument-makers-not-musicians>. (Sivuilla käyty 15.5.2015.)

Trump, Maxine. 2012. *Musicwood*. Dokumenttielokuva. Saatavilla osoitteessa <http://musicwoodthefilm.com>. (Sivuilla käyty 30.9.2015.)

Julkaisemattomat lähteet

Allen, Aaron. 2015. Ecomusicology and the Challenges of Sustainability. Keynote-luento tapahtumassa *Music, Nature, and Environmental Crises: An Ecomusicological Symposium*, Turun yliopisto 13.5.2015.

Kirjallisuus

Allen, Aaron. 2012. "Fatto di Fiemme": Stradivari's Violins and the Musical Trees of the Paneveggio. Teoksessa *Invaluable Trees: Cultures of Nature, 1660–1830. Ecomusicology and the Challenges of Sustainability*, toim. Laura Auricchio & Elizabeth Heckendorn Cook & Giulia Pacini, 301–322. Oxford: Oxford University Press.

Domínguez, Daniel & Beaulieu, Anne & Estalella, Adolfo & Gómez, Edgar & Schnettler, Bernt & Read, Rosie. 2007. Virtual Ethnography. *Forum: Qualitative Social Research* 8 (3), <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/274/601>. (Sivuilla käyty 2.10.2015.)

Nieminen, Rauno. 1993. *Landola 1942–1992*. Ikaalinen: Soitintutkimuskeskus.

———. 2000. Soiva puu. Teoksessa *Metsä ja puu III. Puun kauneus*, toim. Eero Paloheimo, 120–135. Tampere: Tampereen teknillinen korkeakoulu.

Paukola, Rosanna. 2013. Soitinrakennus ja ympäristökysymykset – esimerkkinä Ruokangas Guitars. *Musiikin suunta* 35 (1): 38–41.

Ryan, John & Peterson, Richard A. 2001. The Guitar as Artifact and Icon: Identity Formation in the Babyboom Generation. Teoksessa *Guitar Cultures*, toim. Andy Bennett & Kevin Dawe, 89–116. Oxford: Berg.

Uimonen, Heikki. 2016. Celebrity Guitars: Musical Instruments as Luxury Items. *Rock Music Studies* 4 (2): 117–135, <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/19401159.2016.1252973?needAccess=true>. (Sivuilla käyty 4.1. 2019.)

Ekomusiikillisia eleitä ja ilmeitä. Omaehtoisten artistien ympäristösuhteen tarkastelua

Musiikin ja maailman kohtaamiset historian eri vaiheissa ovat osoittaneet musiikin merkityksen myös ihmisen ympäristösuhteen hahmotte-
lussa. Tänä päivänä musiikki kohtaa maailman muun muassa reagoimal-
la uhkiin, jotka kohdistuvat biosfäärin kaikkien olentojen elämänehtoja
koskeviin perusedellytyksiin: veteen, ravintoon, yhteiseen hengitettä-
vään ilmaan ja sopivaan lämpötilaan.

Hahmottelen tässä artikkelissa sitä, minkälaista on omaehtoisen mu-
siikin tekemisen taustalla tunnistamani, luonteeltaan ekologinen toi-
minta ja ajattelu. Omaehtoisella musiikin tekemisellä tarkoitan luovaa
toimintaa, joka sikiää ja elää erilaisissa kulttuurisissa marginaaleissa ja
on sidoksissa näiden löyhien yhteisöjen elämäntapaan.¹ Tähän toimin-
taan liittyvän omaehtoisen ekologisuuden määrittelen alustavasti sel-
laiseksi laajaksi merkitysten, ympäristökäsitysten, toiveiden, tyylien,
makujen, reaktioiden ja huolten kentäksi, joka määrittää kyseisten yh-
teisöjen musiikin tekemisen tapoja. Tutkimuksessani kysyn: miten tämä
ekologisuus ilmenee musiikin esitystilanteissa ympäristösuhteina? Tut-
kimuskohteenani ei siis ole musiikki tai äänitaide tuotoksina tai artefak-
teina vaan omaehtoisesti ekologisuutta etsivät musiikin tekemisen muo-
dot ja motiivit, toiminta ja ajatukset. Pohdin yksilöllisiä ja kulttuurisia
oireita aiheuttavan ympäristöhuolen ulottuvuuksia erityisesti sellaisina
kuin ne näyttäytyvät valtavirtakulttuurin ulkopuolella toimivien musiik-
kintekijöiden ja musiikkiyhteisöjen kautta.

Nojaan artikkelissani pääasiassa akustisen ekologian, etnomusikolo-
gian ja ekomusikologian tapoihin korostaa omaehtoisuuden merkitystä
musiikin tekemisessä. Lähestymistapani on etnografinen. Kysymysten

muotoutumista on ohjannut sekä oma kokemukseni soivista teoksista, esityksistä ja tapahtumapaikoista että merkitysten muodostaminen keskusteluissa musiikintekijöiden kanssa. Kesällä 2015 olin saanut kutsun pitää äänimaisematyöpajan monitaiteisessa Karhofest-tapahtumassa, jonka Luonto-Liiton Savo-Karjalan piiri järjesti vapaaehtoisvoimin jo viidettä kertaa Kuopion lähellä sijaitsevalla Karhon saarella. Moni esiintyjä oli palannut saarelle toistamiseen: soutaja tai sopankeittäjä esiintyjäksi tai esiintyjä saunanlämmittäjäksi. Esiintyjien joukossa oli myös aiempien vuosien tunnelmasta inspiroitunutta yleisöä ja talkooväkeä. Karhon sijainti ja ympäristö luovat festivaalille omanlaisensa puitteet: saareen pääsee vain soutamalla, se ei kuulu sähköverkkoon ja siellä on kaksi pientä luonnonsuojelualuetta. Tästä johtuen festivaalille otetaan kerrallaan enintään 90 osallistujaa. Kokemukseni perusteella oletin, että juuri Karhossa esiintyneitä muusikoita saattaisi kiinnostaa musiikintekemisensä avaaminen ekokriittisessä kontekstissa.

Neljä esiintyjää tarttui mahdollisuuteen. Nykyään eri kokoonpanoissa, usein arkisia ympäristöjä sisäisiksi mielenmaisemiksi muuntavia runojaan esittävällä Sini Silverillä (s. 1987) oli takanaan monivuotinen ja kirjavan kokeileva esiintymishistoria. Maantieteellisesti ja ajallisesti kiinteimmillään se oli toteutunut oululaisessa esiintyjä- ja tapahtumanjärjestäjäkollektiivissa. Haastattelujen teon aikaan hän esiintyi Internet-yhtyeessä sekä yhdessä Jussi Reitun kanssa duokokoonpanoissa, joiden nimet tuntuivat vaihtelevan tiheästi ja tilanteen mukaan. Sini kuvasi Karhofest-tapahtuman luonnetta seuraavasti:

Karhofest on koti, paikka jossa voi tehdä ja liikkua mihin suuntaan haluaa, tai mennä nukkumaan rauhassa, saunoa itsensä helläksi. [--] Muihin festivaaleihin verrattuna se on hyvin erityinen, siellä on mahdollista poimia mustikoita, ja mennä hiljaiseen kohtaan saarta. [--] Tulo saareen luo tilan erityisestä. Akustisuus ja sähköttömyys rauhoittaa kehon/mielen. [--] Muualla en ole törmännyt vastaavaan rauhallisuuteen. Sähköttömyys on hieno haaste tällaisessa maailmassa, jota mielelläni kokisin useamminkin kuin kerran vuodessa. (SS1.)²

Jussi Reittu (s. 1984) (vuodesta 2018 Jussi Suomalainen) esiintyy soolona sekä omalla nimellään että performanssiahmo Joulupukkina

ja useissa ”jatkuvan olemisen ja uudelleentulemisen tilassa olevissa” kokoonpanoissa. Hän kertoi haastattelujen aikana olevansa kiinnostunut tutkimaan erilaisten ikääntyneiden, joutavien koneiden välityksellä tuotettuja ääniä sekä käyttämään esityksissään Silverin kanssa vuorotellen keräämiään äänityksiä. Myös trubaduri Joonas Pihlaja (s. 1985) soitti monissa kokoonpanoissa, mutta tätä artikkelia varten tehdyissä haastatteluissa hän halusi keskittyä kertomaan sooloprojektistaan Pihlaja, koska se vastasi hänen mielestään eniten artikkelin aihetta. Pihlajan kitaralla säestetyissä lauluissa lyriikka on sanoman välityksen tärkeä elementti. Itseään hortodoksiksi kutsuva taiteilijanimellä esiintyvä Enghi Muragho (s. 1966) oli esiintynyt livenä vain muutaman kerran ja silloinkin erilaisilla tuottamillaan improvisoiduilla äänillä. Hän performoi aina näkymättömissä 1950-luvulta peräisin olevan matalan kolmiotelttansa suojissa. Enghi Muragho kommunikoi yleisön suuntaan myös kirjoittamansa *Hortodoksisen manifestin* välityksellä (ks. liite 1). Syksyllä 2015 haastattelin vastaajista kolmea kasvokkain. Pihlajan kanssa kirjeenvaihto tapahtui sähköpostitse. Myöhemmin lähetin kaikille vielä tarkentavia lisäksymyksiä.³

Karhossa vallitseva ajattomuuden tuntu ja ”orgaaninen” olemisen tapa palauttavat minut etnomusikologisen uteliaisuuden juurille. Festivaalikokemusten, kyselyvastausten ja haastattelujen perusteella hahmottui antroposeenissa vaeltava omaehtoisten, mutta yhteisesti jaettujen intressien yhdistämä ihmisjoukko. Keskustelut toivat esiin kolme erilaista performatiivisuuden muotoa, joilla ääni voi palauttaa ja cheyttää affektiivisia ympäristöyhteyksiä: ympäristöhuolen hallinta ekohälyn keskellä, omien tilojen rakentamisen tavat osana omaehtoista elämäntapaa sekä artistin ympäristösuhteen esittämisen tavat osana esitystä.⁴ Ekomusikologian hengessä artikkelilla on näiden artistikokemusten kuvaamisen ohella tavoitteena myös arvolähtöisen tutkimusnäkökulman soveltaminen sekä vallitsevia musiikin tekemisen konventioita purkavien ja kommentoivien toimintamuotojen julkituominen.

Omaehtoisuuden ituja: teoreettista ja metodologista taustaa

Ranskalaisfilosofi Guy Debordin ajatusta speaktaakkelin yhteiskunnasta mukaillen voidaan todeta, että aistien ulottumattomissa pysyvät ympäristöuhat ovat havaittavissa, tiedettävissä ja siedettävissä silloin, kun ne esitetään tapahtumina ja uutisina, kärjistyminä ja purkauksina. Speaktaakkelin luoma julkisuuden sfääri määrittää ajankohtaista todellisuutta eli sitä, mitä on olemassa ”yhteisenä” ja mitä ei. Myös eletyt tunteet, kuten pelko ja huoli, voivat speaktaakkelin yhteiskunnassa ”etääntyä representaatioksi”. (Debord 2005 [1967]; ks. myös Vähämäki 2003.) Ekomusikologiassa yhdeksi ympäristöuhkien kulttuurisen käsittelyn – ja niiden speaktaakkelimaisuuden purkamisen – keinoksi ehdotetaan ylitulkintaa, mikä tarkoittaa tulkinnan perustelemista ja kontekstualisointia (avoimen) poliittisesti (Lummaa 2008, 67; Torvinen 2012, 28–29).

Se moninaisuus, jolla ihmiset rakentavat ympäristösuhteitaan ja kilpailevia tapoja tulkita niitä, tuo analyysiin kuitenkin omat haasteensa. Ajatus musiikista performatiivisena eli sosiaalista todellisuutta tuottavana toimintana auttaa tutkimaan, miten musiikin tekemisen muodot osallistuvat omaehtoiseen identiteetin rakentamiseen (ks. esim. Butler 2006). Tutkimuskohteenani on tilapäinen performatiivinen sfääri, jossa artistit tietoisesti jakavat maailmasuhteitaan ja luovat vaihtoehtoja muille luontoa ja ympäristöä kulttuurisesti konstruoiville sfäreille; performatiivisuus kietoutuu ekologiin arvoihin ja erilaisiin ympäristösuhteisiin sitoutuneisiin elämäntapoihin. Tässä artikkelissa haluan tarkastella erityisesti omaehtoisen ympäristösuhteen rakentumista inhimillisen ja ei-inhimillisen vuoropuheluna, joka tavoittelee yhteyttä esikäsitteelliseen (vrt. Torvinen 2013, 6; ks. myös Lummaa 2014, 266–267). Havaintoni on, että performatiivisuuden kudelmassa merkityksellisyys syntyy sekä inhimillisen että ei-inhimillisen äänistä. Kuunteleminen on prosessi, joka aktiivisesti jäsentää ja korjaa ekologisuuštulkintoja uusien ympäristökohtaamisten myötä.

Artikkelini otsikossa mainitut eleet ja ilmeet viittaavat erityiseen kommunikoinnin tapaan, joka voi tapahtua vain riittävän pienimuotoisissa ja intiimeissä olosuhteissa. Esiintymistilanteessa myös yleisön eleet

ja ilmeet välittyvät esittäjille. Ne ilmentävät toiveita, pelkoja, ristiriitoja ja haluja ilman suoraa käsitteellistä viestiä. Intiimi tila jättää tilaa yllätyksellisille, esittämisen ja olemisen rajamailla tapahtuville tilanteisiin heittäytymisille. Musiikintekemistä motivoi osaltaan suopeiden odotusten ja tutun yleisön kohtaaminen ja osaltaan läsnäolijoiden rajoja kokeileva hätkähdyttäminen, jolloin musiikin tekemisen muodot ja keinot vaihtelevat motiivien ja tilanteiden mukaan. Yleisö on esitystilanteessa osa ympäristöä, joka ei ole mykkä.

Etnomusikologiassa musiikkia on perinteisesti tarkasteltu arjessa elävänä sosiaalisena ilmiönä (ks. esim. Moisala & Seye 2013). Tutkimuskohteena on usein ollut musiikin institutionalisoituneiden muotojen tai massakulttuurin varjossa elävät ilmiöt. Etnomusikologiassa musiikki on ensi sijassa toimintaa ja käytäntöjä. Musiikkia voi tulkita sosiaalisesta toiminnasta erillisenä ilmiönä, mutta se on silti riippuvainen yhteisen elinympäristön ja resurssien jakamiseen liittyvistä arvoista. Etnomusikologisen tutkimuksen lähtökohdaksi voisi määrittää musiikin tutkimisen arkielämän resurssina, materiaalis-symbolisena toiminnan muotona, jonka avulla ihmiset tekevät identiteettipolitiikkaa ja tuottavat eroja eri ihmisryhmien välille sekä kokevat ja elävät arkipäiväänsä. Laaja kulttuurin käsite ei enää sisällä yhtenäistä arvopohjaa tai moraalialia, mutta tarve sen löytämiselle on suuri: kuka olen, mistä tulen ja mihin kuulun ovat ajassamme kysyttyjä kysymyksiä. Musiikin kautta ja musiikin avulla voi tehdä moraalista työtä ja pyrkiä vastaamaan identiteettiä koskeviin kysymyksiin sekä samalla peilata erilaisia arvoasetelmia toisiinsa. (Whelan 2014; Rautiainen-Keskustalo 2015, 16.) Artikkelini aineistossa kuvatut materiaalis-symbolisen toiminnan muodot – eli elet ja ilmeet – ovat erityisiä musiikin identiteettipolitiikan ja omaehtoisuuden etsinnän kannalta.

Omaehtoisuuden esiin nostamisen ituja voi löytää myös akustisekologisesta ja äänimaisematutkimuksessa vallalla olleesta ajattelusta. Äänimaisematutkimus kelpuuttaa tutkimuskohteekseen kaiken soivan ja mitä erilaisimpiin konteksteihin sijoitettuna. Sen historiassa on ollut läsnä monenlaisia ”ekologioita” ja se on tuottanut lukuisia ympäristösuhteiden määrityksiä. Yleisesti akustinen ekologia määritetään yksilöiden ja yhteisöjen suhteeksi ääniympäristöönsä (Järviluoma et al.

2009, 395). Äänimaisematutkimuksen pioneerin, säveltäjä R. Murray Schaferin (1977) vertauksen mukaan maailman äänimaisema on suunnaton makrokosminen sävellys. Kaikkialla kuuluvan teoksen säveltäminen ja ääneen ilmaiseminen kuuluu kaikille ja sulkee sisäänsä sekä yleisön että esiintyjät säveltäjinä. Taidekontekstin ulkopuolella ympäristösuhdettaan laajentavaksi muusikoksi ja taiteilijaksi voidaan katsoa kuka tahansa populaarin kulttuurin piirissä toimiva toimija instrumentinaan mikä tahansa, mikä ääntelee. Metaforan on nähty myös häivyttävän rajaa, jossa ympäristö loppuu ja musiikki alkaa, jos musiikki voidaan määritellä kenen tahansa päätökseksi kuulla mikä tahansa musiikkina milloin tahansa. (Tiekso 2015, 100.)

Äänimaisematutkimuksen alkuvaiheessa 1960-luvun lopulla kiinnitettiin huomiota meluun epätasapainon aiheuttajana ja ihmisen ympäristöä kuormittavan toiminnan indikaattorina. Akustisen ekologian projektin tärkeä lähtökohta oli kannustaa positiiviseen ja ratkaisukeskeiseen tutkimusasetteeseen. Ympäristöä muutenkin kuin materiaalisena raaka-ainevarastona arvostavien ympäristösuhteiden uudelleen rakentaminen esteettisiä arvoja korostamalla muodostui olennaiseksi tavoitteeksi. Jo tuolloin toivottomuuden tunne, ympäristöhuoli ja -ahdistus oletettiin vahingolliseksi ihmisen toimintakyvylle.⁵ Vastapainoksi yksioikoiselle meluntorjunnalle akustisekologinen asenne pyrki kiinnittämään huomion ääniympäristön rikkaaseen yksityiskohtien maailmaan, jonka pelättiin olevan jäämässä kuulumattomiin meluistuvassa ja yksipuolistuvassa äänimaisemassa. (Vikman 2007, 19–23.)

Akustisekologista ajattelua on siivittänyt myös maailmassa olemisen tarkastelu erityisesti äänen ja kuuloaistin välityksellä olemisena. Steven Feld (1982) lanseerasi termin akustemologia, joka määritetään tavaksi tietää maailmasta kuulemalla ja kyykyksi luoda eri ympäristöissä kulttuurisidonnaisia äänellisiä estetiikkoja. Myös näkökulma-termin muuntaminen kuulokulmaksi (Vikman 1995; 2007) alleviivasi akustisen ekologian hengessä mahdollisuutta avata havainnointiimme liittyviä konventioita ja reflektoida maailmatulkintojamme aisteihin liittyvää lähestymiskulmaa vaihtamalla. Susanna Välimäki ja Juha Torvinen (2014) ovat määrittäneet edelleen ekokriittistä kuuntelua nojautumalla muun muassa filosofi Jean-Luc Nancyn (2007) ehdotukseen, kuinka

kuullusta totuudesta tulee myötävärähtelyä, konkreettista ”uudelleenkuulumista” ja siten jotain perustavalla tavalla ekologista, ympäristön ehdoilla rakentuvaa.

Ajatus kuulokulmasta liittyy tutkimusihanteeseen, jossa kaikkien tutkimukseen osallistuvien subjektiivinen kuulonvarainen tulkinta saa enemmän jalansijaa. Tutkimusanalyseissa eheyden kokemusta tai kulttuurisen äänimaisematutkimuksen peräänkuuluttamia ”yhteisyyksiä” on rakennettu omakohtaisiin identifioitumisiin perustuen, muun muassa paikan muutoksesta johtuvien kokemusten ja muistojen välityksellä. (Järviluoma et al. 2009.) Osa äänimaisematutkijoista työskentelee myös elollista ei-inhimillistä luontoa lähestyvien aiheiden parissa esimerkiksi tutkimalla ihmislajin toimien vaikutusta muiden eläinlajien akustiseen kommunikaatioon (Krause 2015). Toisaalla tutkimus on keskittynyt yksittäisiin äänimaisemateoksiin ja niiden välittämiin, taiteilijoiden esivirtittämiin ympäristösuhteisiin (ks. esim. Meri Kydön artikkeli tässä kirjassa).

Välineellisyuden ja uuden teknologian roolin pohtiminen on laajentanut äänimaisematutkimusta audiovisuaalisten kohteiden ja soveltavien audiovisuaalisten esitysten analyysiin. Yksi teema artikkelini analyyseissa onkin nostaa pintaan suhteemme teknologiaan luonto-kulttuuri-paradoksien valossa. Näillä paradokseilla tarkoitan sitä moninaisuutta, jolla ihmiset sovittavat yksittäisissä tilanteissa tekonsa, havaintonsa ja vaikuttamisen mahdollisuutensa kulloinkin tuntemaansa kokonaisvaltaisempaan arvomaailmaan, kestäväen toiminnan periaatteisiin ja kulutuskeskeiseen elämäntapaan (ks. myös Vikman 2007).

Omaehtoinen pyrkimys elämäntavan kestävyYTEEN poikkeaa radikaalisti muista inhimillisen sfäärin arvopohjaisista tavoitteista, jotka usein keskittyvät eri yksilöjoukkojen rajatumpien etujen turvaamiseen. Tasapainon metafora lävistää monia yhteiselämän, taiteen ja tieteen tekemisen muotoja ja määrittää siten ympäristösuhteen rakentumista. Ajatus tasapainosta ja sen etsimisestä on herättänyt kuitenkin myös hämmennystä kenties siksi, että sen on tulkittu redusoivan tasapainon kaipuun romanttiseen puhtaan luonnon ja alkukodin ideaan ja nykyajan ilmiöiden tulkitsemiseen ja arvottamiseen tuon ideaalin valossa. Tasapainon eetosta voidaan vahvistaa tutkimusretorisesti korvaamalla tasapaino-

käsitteen synnyttämä mielikuva luonnon ja kulttuurin pysyvyydestä *tasapainottelun* käsitteellä. Sen avulla päästään käsittelemään yhteisten resurssien hyödyntämisen liiallisuutta ja ongelmien konkreettisempia syy-ja seuraussuhteita. Tasapainottelun, hiljaisuuden, äänen ja volyymin säädön metaforat ovat potentiaalisia välineitä niin akustisen ympäristön kuuntelun kuin erilaisten äänimaisematulkintojenkin analyyseissa.

Ekohäly ja huoli – performatiivisuuden tarpeista ja motiiveista

Äänimaisematutkimuksessa hälyllä viitataan monen yhtäaikaisen äänilähteen tuottamaan kokonaisuuteen, josta on vaikeaa tai mahdotonta erotella merkityksellistä viestejä. Vallitsevan globaalin, virtuaalisen kommunikaatiomaiseman voi helposti kokea jokapaikkaiseksi eli kaikkialliseksi, kaiken aikaiseksi ja kiivastaiseksi hälyisäksi ympäristöksi. Siihen kietoutuneena elää myös ekologiapuhe.

Tartuin ekohälyn aiheuttamaan hämmennykseen jo etnomusikologian pro gradu -työssäni jäsentäessäni luonnonympäristössä järjestettyjen reivien⁶ oikeutusta koskevaa internetkesustelua ja analysoidessani sen sisältämiä akustisen ekologian diskursseja (Vikman 1998). Ihmetelyni peruslähtökohta ei näytä juurikaan muuttuneen. Ekologiapuheen vapaan merkityksenannon villeiltä argumentoinneilta ja ratkaisuihin tarttumisen tarpeelta on edelleen vaikea saada rauhaa. Samalla kun keskustelu jakaa tiedonsiruja ja muokkaa mielipiteitä ja -kuvia, se myös ylläpitää kilpailua orastavien ratkaisuvaihtoehtojen pätevyydestä ja tärkeysjärjestyksestä. Tämän myötä ympäristöhuolesta voi sanoa tulleen myös yksilöpsykologinen kysymys. Ihmisen ekologiselle toiminnalle löytyy runsaasti affektiivisia vaikuttimia. Huoli ilmaston ja maailman muutoksesta selviytymisestä synnyttää mentaalisen epämukavuusalueen, jossa on vain ”opittava elämään”. Haastateltavistani Jussi Reittu vastasi kysymykseeni ”Onko sinulla ympäristöhuolia? Minkälaisia?” niukasti: ”On. Liian paljon.” Hän selvensi myöhemmin, että kysymys oli liian iso vastattavaksi tiiviisti ja lyhyesti.

Reitun mukaan tunteet ovat toiminnan ja käyttäytymisen muutoksen jarruja. Hän tiivistä kolmeen sanaan syyt siihen, miksi pelkkä tieto ei

realisoidu kestävää elämäntapaa rakentaviksi teoiksi. Nämä sanat olivat häpeä, kyvyttömyys ja laiskuus. Reittu jatkoi:

Kyllä ihmiset tietää asioista paljon. Se ei ole siitä tiedosta kiinni. Tai tiedon määrästä. Ehkä se on siitä, että pitäisi esittää ratkaisuja, järkeviä ratkaisuja. Tai en tiedä. Kai ihmiset vois tietää myös enemmän. [--] Jotenkin se että [--] yhden ihmisen panos on mitätön, niin tuntuu, että ihmiset tietää SEN asian ja jää siihen asiaan. Senhän voi nähä myös niin, mutta on varmasti myös muita vaihtoehtoja. (JR2.)

Häilyvään ekologiapuheeseen sekoittuu kaikille avoimilla areenoilla laaja kirjo retorisia tyyliä, negatiivisuutta, syyttelyä, pilkkaa, moralismia ja sen pelkoa, huonoa omaatuntoa sekä varmuuden vuoksi puolustusasemaan käpertymistä. Keskusteluissa lienee mahdollista saavuttaa ymmärrys elämäntavan radikaalista muuttamistarpeesta. Sosiaalisessa maailmassa tasapainottelu erilaisten yhteismitattomilta näyttävien arvokategorioiden välillä jättää helposti jälkeensä toivottomuuden tunteen. Jos erilaisilla lähes jokaisen saatavilla olevilla välineillä (vrt. spektakkelin yhteiskunnan ”tavara”) saavutettavat kommunikation areenat ovat jo nyt sakeana ekopuhetta, miksi sitä halutaan kuulla ja tuottaa lisää? On työstä kohdata se tyly tosiasia, että ihmisen on osattava käsitellä mielensä huolet itse. Osana suurta kokonaisuutta yksittäinen pyyteetön uhrautuminen, henkilökohtaisen käyttäytymisen muutos ja luopuminen kuluttavasta elämäntavasta tuntuvat riittämättömiltä. Ympäristöhuolta ei ole vaivatonta lakaista maton alle eikä pestä pois, vaikka niin kehoitettaisiin. Kun psyykkiset voimavarat käsitellä huolia ehtyvät, keskustelemisen flow on myös helppo menettää. Siksi – tai siitä huolimatta – oman huolen tuominen esiin keskustelevalta näyttävän maailman virtaan saattaa tuntua luontevalta ratkaisulta:

Jotenkin tuntuu että [huolta] ei voi sulkea pois. Ei niinku voi olla hiljaa, ei saa, eikä kannata. Se on niinku ehkä se ihanne. Ei halua olla puhumatta. Mutta sitten tietenkin on erilaisia tilanteita joissa ei voi ja niitä tilanteita yrittää välttää joissa ei vois olla oma itsensä ei voi myöntää olevansa huolissaan. Musta tuntuu että mä ainakin kirjoitan asioista joista olis hyvä puhua tai pieniä juttuja, joita ois hyvä huomata. (SS2.)

Kun ekologiapuheen dynaamisuus alkaa tuntua tyhjäkäynniltä, on mielekkäämpää miettiä, mistä vakavasti ottamisen paikkoja voi löytää. Omaehtoisessa toiminnassa etsitään ruuhkaisten sanallisten foorumien ohelle väljempää vaihtoehtoja, toivoa sisältäviä tiloja ja uusia muotoja ja kaa huolta. Uudet tekemisen tai väh(äeleis)emmän tekemisen ja olemisen muodot, raamit ja foorumit tarjoavat tarpeellisen annoksen suojaa huolen aiheuttaman alastomuuden tunteen käsittelyyn.

Jotenkin haluaisin itse tuoda toiveikkuutta että asioille voi tehdä vielä jotakin sen sijaan että heittäytyisi sellaiseen maailmanlopun ajateluun jossa on itsekkin ollut, luovuttamisen tilassa. Joskus on menettänyt mielenkiinnon asioihin. Tai nähnyt vain negatiivisia asioita myös ja ennen kaikkea tässä kysymyksessä. Se mikä kiinnostas on se et monella on varmasti samanlaisia kokemuksia, tuntemuksia siitä heikkoudesta ja toivottomuudesta. Se on ihan ymmärrettävää että ajatellaan niin myös mutta voi ajatella toisella tavalla ja alkaa tekemään myös vaikka ihan vähän kerrallaan. (JR2.)

Psykiatri Johannes Lehtonen tulkitsee kommunikaation ensimmäiseksi askeleeksi huolen käsittelyssä ja ainoaksi tavaksi päästä ratkaisujen äärelle. Pahimmillaan ilmastonmuutoksen uhka voi olla suuruudessaan niin käsittämätön, että tavalliset minän puolustuskeinot eivät riitä sen hallintaan. Kielletty huoli voi voimistua ahdistukseksi ja tiivistyä neurooseiksi. Ympäristöneurooseja tutkiessaan Lehtonen on todennut, että ihmiset suhtautuvat ilmastonmuutokseen samaan tapaan neuroottisesti kuin aiemmin seksuaalisuuteen, josta ei sopinut puhua. Ihmistä psykologisesti kannatteleva ylpeys ja ihmiskuva on vaakalaudalla, jos siitä puuttuu kestävyiden ainekset. Minäkuvan ehjyyden säilyttäminen on ensisijaista – kestävä ympäristön säilyttämisen sijaan. Se, että luonto jättäisi nykyihmisen pulaan, ei sovi maailmankuvaan. Luonnon on uskottu tyydyttävän tarpeemme loputtomasti. Lehtonen puhuu vauvaihimisestä, joka luottaa luonnon tyydyttävän tarpeensa vauvan vanhempien tavoin. (Ks. Venesmäki 2013; ks. myös Lehtonen & Välimäki 2013; ks. myös Susanna Välimäen artikkeli tässä kirjassa.)

Enghi Muraghon hortodoksismien periaatteet (ks. liite 1) siirtävät pekaoksen tunnetta syrjään ehdottamalla ekopuheen pelkistämistä pe-

rusasioista koostuviin teeseihin. Esitykset performoivat ”maayksinkertaisuutta” ja ohjaavat kääntämään selän ihmishälyn täyttämälle nykymaailmalle:

EM: Koska sivilisaatio on mielestäni erityisesti teknologian tasolla erkaantunut sekä maasta että ilmasta, niin minun on vaikea suoraan kommunikoida suorasanaallisesti tai suorateollisesti tämän niin sanotun sivilisaation kanssa. Ainoaksi mahdollisuudeksi minulle henkilökohtaisena kollektiivina jää ilmaista ja maallistaa omat ajatukseni performanssien kautta.

NV: Tarkoittaako tämä, että et halua tuolla ulkomaailmassa kertoa laueammin ja yksityiskohtaisemmin teesejäsi siitä, miten sivilisaatio on erkaantunut maasta ja ilmasta?

EM: Itsestäänselvyyksien kommentoinnille ei löydy enää sanoja. Se mitä ei voi kommentoida, on ilmaistava teoin.

(EM.)

Tulkitsemattomaksi jääköön, onko Muraghon ”tekemällä tietämisen” väylä todellisuuspakoa vai kieltämistä. Lehtonen pitää todellisuuden kieltämistä tuhoisampana. Uusi tieto voi vielä vaatia todellisuuspakoistakin ihmistä muuttamaan jotain, mutta kieltämisen tilaan se ei vaikuta. (Ks. Venesmäki 2013.)

Kaikki haastatteleman artistit olivat kokeneet musiikin voivan tarjota ulospääsyä jatkuvasti tietoisuuteen palaavista huolen ja epävarmuuden tiloista sekä poisoppimisen paikkoja ja konkreettisiin ratkaisuihin johtavaa vapautumista. Omaehtoisella toimeliaisuudella katsottiin voitavan ylläpitää tiedon ja tunteen hallintaa. Musiikki ja yhdessä koettu esitys tarjosi lisäksi mahdollisuuden käsitellä ympäristöhuolta kollektiivisesti.

Omia tiloja

Karhofest-tapahtuman artistit olivat selkeästi kyllästäneet itseään ekologisia ratkaisuja koskevalla tiedolla. Omaehtoisuuteen kuului olennaisesti hakeutuminen omiksi koettuihin ”tiloihin” ja väliaikaisiin turvapaikkoihin. Tässä kuvattu omaehtoinen musiikki eli sosiaalisen median

ulkopuolelle luoduilla saarekkeilla. Paikat, joihin sooloprojekti Pihlajan musiikkia tilattiin soimaan, määrittyivät omanlaisensa ja vakiintuneeksi tiedetyn tyylin perusteella, jolloin se löysi tiensä vastaanottavaisen yleisön luo. Esiintyjät järjestivät usein tapahtumia itse ja kutsuivat toisiaan kylään, tarjosivat soppaa ja yösijan. Sini Silveri oli toiminut Oulussa esiintyjäkollektiivissa, jonka järjestämien tapahtumien nimikin oli tällaisen käytännön mukaan nimetty: ”Soppaa ja suhinaa”. Silveri kertoo:

Tuntuu että ihmiset on tosi alistuneita. Sellainen yleismarraskuinen fiilis. Ne ei usko itteensä. Tai ettei usko siihen että ihminen voi vaikuttaa. Vaikka ajattelee että yksilöt on tosi tärkeitä. Superyksillöllinen maailma, mutta siinä asiassa ei olla. Se on hassu ristiriita. [--] En tiää [--] Ja sit se on tosi vaikeeta vahvasti olla omaa mieltä tai ehkä ideologinen on oikeampi sana. Tai ”pyrkii”. Se on haastavaa olla voimakas ja voimakastahtoinen. Se on kaunistaa, kun sit on. (SS2.)

Omaehtoinen asenne ja rohkaistuminen avasi ikkunan, josta esiintyjien huoli ja voimattomuus paistoi sisään yhteiseen tilaan. Kauneutta löytyi arkisen ylentämisestä ja dystooppisten maisemien ja jättömaiden tunnun kuljettamisesta estradille. Estradin avaamisella ja haltuun ottamisella haluttiin ruokkia kaikkien rohkeutta. Siellä oli tervetullutta jalkaa aiempia omakohtaisen toisinnäkemisen ja -kuulemisen hetkiä.

Silverin performansseissaan esittämissä runoissa matkataan toteavalla otteella ja tyylillä. Runot liikkuvat luonnonmaisemissa sekä kaupunkien välinpitämättömyyden leimaamien joutomaiden ympäristöissä. Havainnointi estetisoi erilaiset ympäristöt ja maisemat asettaen ne samanarvoiseen asemaan. Niiden huomioiminen kyseenalaistaa ennalta määritetyn ankeuden ja rumuuden. Ankeuden estetiikan voisi tulkitella kommentoivan elämyksellisyyden ehtymättömyyden illuusiota. Ympäristösuhteen ja niukan elämän ilmentäjiä ja ilonaiheita ovat hiljaisuus ja hitaus. Lausuessaan runohahmoja musiikin päälle runoilija viipyilee kaikessa rauhassa tylyiksi, likaisiksi, epämääräisiksi, viimaisiksi, kosteiksi, epämiellyttäviksi tai mahdottomiksi kuvatuissa paikoissa. Yleisön puolella kokemuksen jakaja todistaa omin aistein sitä (symbolista) väkivaltaa, jolla niukkenevia elämän edellytyksiä rajataan entistään niukemmiksi ja jonka puitteissa elämään kuitenkin edelleen sopeudutaan.

Oman elämisen taide etsii ja löytää kauneutta kyseenalaistamansa tehokkuuden takaisesta joutomaasta ja ottaa aarteen talteen.

Silverin haastattelussa mainitsema, kollektiivista matalaa mielialaa kuvaava sanonta ”yleismarraskuinen filis” on hänen runossaan ”marraskuu” muuntunut ”ihanaksi”. Yksi katkelma runosta kuuluu näin:

marraskuu
häpeillä omia keskiluokkasia fantasioita,
lämmön tarvetta
kipeänä valintatalon edessä
keli on kylmä
pimeää vaikka aamu
märkää yllä, päällä ja alla jaloissa lätäkössä
paitojen alla vois olla vaikka mitä!
(Silveri 2015.)

Pitkien, taustamusiikin säestämien runojen aikana välinpitämättömyyden tunnelma muuntuu erityisen intensiiviseksi. Kaikkialla ei kasva ihania vadelmia, joita performanssien taustavideoissa poimitaan, ei kuvata puhdasta järveä ja saunaa, ”jossa voi kylpeä itsensä helläksi” vaan pimeys, kylmyys, yksinäisyyden tunne ja loka saa ylleen sävykkään kuorutuksen.

Toteava tyyli voi avautua ironisena tai vain toteavana. Ainakin kaikki kokemani ja useimmat kuvatuksi tulleet esitykset olivat selkeästi esityksiä: niillä oli alku ja loppu sekä osallistumaan pakottamaton näkymätön turvamuuri yleisön ja esittäjän välissä. Leikki esityskonventioilla kuului asiaan, mutta oli pienieleistä ja sisälsi paljon hymyntä hymyä. Todistin muun muassa esitystä, jossa Jussi Reittu asetti yleisönsä (ikään kuin) odottamaan esityksen alkua aina siihen saakka, kunnes esitys oli ohi. Moni kuulija ehti esityksen aikana takertua mielikuvittelemiinsa tapahtumisen yksityiskohtiin ja lukemattomiin ”punaisiin langanpäihin”.

Ja jos palataan noihin [isoihin] festivaaleihin ja mitä ne sisällöt tarjoaa.
Hankala sanoo, kun ei oo ollut sitä tunnetta. (JR2.)

Kun olin Jättömaalla⁷ siinä mä tunsin sellasta. (SS2.)

Menee mihin tahansa, ihmiset ajattelee elämästä maailmasta tulevas-
ta samalla tavalla. En tiedä onko sit joukkoa nimetty mutta [--]. (JR2.)

Luotan ihmisiin. Luotan siihen ett jotain tapahtuu. Vaikuttumista.
(SS2.)

Yleisöön vaikuttamista saattoi tapahtua myös pienimmän mahdollisen
kuulijajoukon äärellä:

EM: On vapauttavaa, ettei tiedä onko yleisöä yksi vai kymmeniä. Mer-
kitystä on sillä, että teltan ulkopuolella saattaa olla joku joka kuunte-
lee ja vaikuttuu. Yksikin kuuntelija on tarpeeksi, mutta vähemmällä-
kin pärjään.

NV: Mutta haluatko auttaa muita löytämään askeleita uhanalaisuuden
uhan vähentämiseksi? Jos, miten?

EM: En halua auttaa. Haluan piilovaikuttaa ja piilohavahduttaa, incog-
nito, piiloteltassa, jotta ihmiset ryhtyisivät päätöksiin ja tekoihin. Kar-
hon kaltaisissa paikoissa maaperä on hyvin otollinen. Kun olen piilossa,
olen ikään kuin (h)enghiolento.

NV: Puhuvatko Enghin teesit puolestaan vai haluatko antaa niille lisä-
hehkua tässä ja nyt tai mahdollisten kuulijoiden mahdollisesti niin ky-
syessä?

EM: Teeseissä ei ole käskymuotoja. Vaikka vaadin, vaatimuksen rikko-
mus on kuulijan henkilökohtainen valinta. Ratkaisu on kuulijan mie-
lessä. On kuunneltava jalat maassa.

(EM.)

Kun nauroin vastauksissa toistuville ja ilmeisen tarkoituksellisille sa-
naleikeille, Enghi Muragho vakavoitui: ”Mutta minä olen tosissani!”
(EM.) Muraghon lausahdus palautti hänen asiansa ytimeen: huumorin
keinoinkin käsitellyn huolen voi ottaa vakavasti. Muraghon vakavasta
naurusta on vaikea löytää pilkkaa tai ironiaa – siitä löytää pikemminkin
aavistuksen tuhoisalta näyttävän uhan edessä syttyvää mielipuolisuutta
ja katkeruutta marssin suunnasta.

Pyynnöstäni artistit tunnistelivat genrepiirteitä omasta musiikistaan
ja esikuvistaan. Esimerkiksi Joonas Pihlaja hahmotteli erään oman or-
kesterinsa genreä seuraavasti: ”Brainwave Caravania luonnehtisin löy-

hästi elektroniseksi minimalistiseksi sci-fi-henkiseksi doombluesiksi” (JP). Genrejen välinen rajanveto ei tuntunut olevan olennaista oman musiikillisen tilan rajaamisessa. Kysyessäni kaikki vastasivat, että heidän musiikkiaan voisi toki kutsua myös ”ekomusiikiksi” tai ”ekomusiologiseksi”, vaikka he eivät olleet aiemmin kuulleet termiä ekomusiologia. Kun pyysin miettimään, mitä ”ekologista” heidän musiikistaan voisi mahdollisesti löytyä, kaikki kuvasivat piirteitä erilaisten henkilökohtaisten muuntumisprosessien kautta. ”Ekoiluaisuus” ei ollut standardoitunut kenenkään mielessä helposti haltuun otettavan trendin muotoon vaan sitä hahmoteltiin hyvin erilaisin esimerkein ja rajauskeinoin:

Monien laulujen aiheet kumpuavat tunteista, jotka liittyvät käsityksiini käsillä olevista globaaleista ekologisista ongelmista. Toivon laulujeni myös herättelevän kuulijoita ajattelemaan syvällisemmin ekologisia kysymyksiä. Ekologiset aiheet eivät toki ole ainoita laulujeni aiheita, mutta niillä on merkittävä rooli laulujeni kokonaiskirjossa ja artistikuvani muodostumisessa. (JP.)

Oma tila vaati joidenkin ekologiattulkintojen ja niiden edustamien arvomaailmojen poisrajaamista. Sini Silveri mietti, voisiko rajata koko keskiluokkaisen ajattelun valitsemansa marginaalin ulkopuolelle:

Voisko keskiluokasta irtaantua, jättää sen puuhaamaan omiaan, ja kaikki sen alle jääneet/jätetyt/jumahtaneet voisivat tulla mukaan myös – luopumaan yhdenlaisesta elämäntavasta, joka kuluttaa ja vahingoittaa, muotittaa ja edustaa kalliutta. Edustaa ahtautta. Lähinnä haluaisin ravistaa itsessäni/muissa sitä rajaa joka pakottaa pidättäytymään totutusta. Että jos jokin voisi kokea että on mahdollista siirtyä sivuun ja kokea sieltä käsin asioita se voisi muuttaa yhteiskunnallisella tasolla asioita. Mutta muuten en esitä toiveita nyt. Mietin lähinnä mitenköhän toiveen ja tavoitteen erottaisi toisistaan. (SS1.)

Omaehtoisuuden autonomian yksi piirre on kommentoiminen tekemällä toisin. Sääntöjen rikkominen ei ole ollut haastava itseisarvo, mutta voimakas pilkka löysi myös paikkansa ratkaisuna ratkaisujen joukossa. Anarkististen ratkaisujen hetkellä oltiin tietoisia siitä, minkälaista rauhaa häirittiin.

Ajattelin joskus, että orgaaninen ilmaisu voisi olla vastaus, mutta lip-sahdin esittämään rumia ääniä: alleviivata sitä miltä muovi kuulostaa, miltä sähkö. Konkreettisesti: voin soittaa äänentoistoon liitettyä avonaista plugi-piuhaa tai toistaa äänenväriä työvoimaa ja ympäristöä riistävillä halvoilla ja heikkolaatuisilla mikrofoneilla tai tehdä soittimen ympäristöstä löytyvästä romusta. Hajotan ja roskaan myös. Asetan itseäni tietoisesti tuollaiseen marttyyriin asemaan, teen väärin muiden puolesta. (JR1.)

”Ekologisesta” on tullut tiheään käytetty adjektiivi ja ideaali, joka yleisyytensä ja monimerkityksisyytensä vuoksi ei avaa väylää konkreettisten ratkaisujen äärelle. Sen nimissä esitetyt ratkaisut luovat uskotavuutta, kun periaatteista johdetut toimintatavat voidaan perustella laajemmassa kulttuurisestikin kestävässä kontekstissa. Ekologistenkin arvojen soveltamisesta ja niiden varaan rakennetusta eettisyydestä voi tulla Torvisen (2013) kuvaamaa ”pahaa etiikkaa”, joka esiintyy yleispätevän kaavussa. Kyynisyys elämänfilosofiana oikeuttaa arvo-opportunismin ja arvojen välineellistämisen.

Kun ideologiat ja arvomaailmojen edustajat eivät kykene artikuloimaan arvostuksiaan ja ihanteitaan, syntyy vaikutelma hallinnan satunnaisuudesta, perustelemattomuudesta ja valheellisuudesta. Artistit nimesivät tahoja, joissa tunnistettiin jonkinlainen ekologinen uskottavuusvaje: ”niin sanottu sivilisaatio”, ”keskiluokka” tai ”akustinen Eppu Normaali”. Jussi Reitulle Eppu Normaalin julkaisema akustinen levy edusti aikanaan valheellisuutta, johon hän ei halunnut identifioitua.

NV: Edellyttääkö omaehtoisuus myös taloudellista riippumattomuutta, sen muuttamista keinojen keinoksi, elinkeinoksi?

EM: Omalla kohdallani [ei] musiikki eikä hortodoksismi voi olla elinkeinoväline, ei nyt eikä koskaan. Musiikki on minulle reikä, joka mahdollistaa hengittämisen ja väylä, joka mahdollistaa yhteyden itsen, elämään ja ennen kaikkea maahan. Näinä aikoina raha ja sitä omistavat tahot antavat itsensä ymmärtää, että he päättävät kaikesta, että he ovat jumalolentoja. Siksi meidän tavallisten kuolevaisten on osoitettava heille (sekä erityisesti itsellemme), ettei raha ratkaise enää mitään. Varsinkin taiteessa rahan merkitys tulee mitätöidä.

(EM.)

Musiikin tekemiselle omistautuminen ei rajaa elämän muita toimintoja omiin lokeroihinsa. Esiintyminen, ihmisten tapaaminen, matkustaminen, kuljeskelujen aikana koetun kirjoittaminen tai säveltäminen nivotaan osaksi esityksiä:

Aikaa musiikille on paljon, päivittäin. Lähden usein esiintymään vaiken saisi palkkiota. Tällä hetkellä olen ollut onnellinen saadessani ja voidessani matkustaa ja nauttia esiintymismatkoista. Musiikin vuoksi Inarista Berliiniin. Maisemat ja näkymät palkkioina... toki voi olla etteivät ne aina riitä, mutta tällä hetkellä ne riittävät. Majapaikat, jotka on usein paremmat kuin koti, matkustamisen herättämät tunteet ovat kallisarvoisia. Ne sisältää kohtaamiset ja liikkeen mahdollisuuden. On hyvä ettei kenenkään tarvi maksaa siitä että pääsee esiintymään. Mutta rahan ei tarvi olla syy tehdä. Tai sen ei tarvitse olla seuraus tehdystä. Itse ajattelun/haaveilen perustulosta jossa kaikki työ on merkityksellistä, jokainen runona kirjoitettu päivä on kansalaispalkan arvoinen – tasarvoiset elämät yhteiskunnassa. Toivon 1 000 käteen -mallin toteutuvan! Haaveilen siitä kovasti! (SS1.)

Esillä oloa ja esille tuloa

Tietoinen uteliaisuus ja positiivinen yllätyshulluus hallitsivat kaikkien haastattelemieni muusikoiden suhdetta uusiin maisemiin. He kuvasivat saapumisiaan esiintymispaikkoihin heittäytymisiksi ympäristöjen armoille. Antautuminen lähellä ja läsnä olevalle tuntui olevan yksi omachtoisuuden lähtökohdista ja jopa edellytyksistä. Ennakko-oletuksista ja -luuloista tietoiseksi tulemista saattoi seurata myös niistä tietoisesti riisuutumisen prosessi:

Olen tietoisesti pyrkinyt suuntautumaan enemmän hetkessä olemiseen ja muodostamaan vähemmän ennakko-oletuksia. Joskus on kiva tulla paikan päälle ja hypätä samantien esiintymään. Se vaatii enemmän herkkyyttä ja läsnä olemista. Pitää olla hereillä ja havainnoida ympäristöä. (JP.)

Live-esiintyminen tarjoaa muusikoille vuorovaikutuksen kanavan, jolla voi hakea turvapaikan lisäksi kuulumisen tunnetta, elämykselli-

siä hetkiä ja kiinnittymistä niiden tuomaan hyvänolon tunteeseen. Kun esiintyjät ja yleisö kohtasivat pienessä tilassa, minimaalisillakin eleillä ja ilmeillä saattoi välittää laajaa inhimillistä tunneskaalaa. Samassa hiljaisemmassa akustisessa tilassa avautui kohdattavaksi paitsi musiikki ja tilan äänimaisema, myös reaaliaikainen reaktioiden kirjo.

Musiikintekijöiden pohdinnat tekemisistään ammentavat välittömän ja esikäsitteellisen maailmasuhteen mahdollisuudesta. Ekomusiikissa, sellaisena kuin haastateltavat sen ymmärsivät, vallitseva ympäristö on kuultavaa, pysyvää taustakohinaa, jota ei rajata inhimillisen toiminnan, musisoinnin ulkopuolelle. Ekomusiikki määrittyi musiikkiin yhdistettyjen luonnonilmiöiden luomien tilojen, äänimaisemien, tunnelmien ja yksityiskohtien kautta:

Ekomusiikkia on se mikä tuntuu resonoivan humisevalla tavalla. Että on myrskyjä, hiljasuutta, simpukankuorien rytmiä, esimerkiksi musiikkia, josta tunnistan jotain ympäristöä arvostavaa, arvostelevaa ja tilaa näkevää pidän ”ekomusiikkina”. Merkittävämpänä Radiopuhelimen, jotka vievät minut aina metsiin ja vesiin, luovat tilan, jossa olla läsnä ympäristössä. Osaa ajattelen näin intuition kautta, vaikutusta minuun ihmisenä ja luontosuhteiden laajentajana. (SS1.)

Sini Silveri nimesi useita artisteja, jotka ovat vaikuttaneet hänen luontosuhteeseensa laajentavasti. Esikuvien vaikutus oli ilmeisen rikastavaa. Kunnioitus vaikutti myös omien esitysten ilmaisutapoihin:

Musiikin tekemiseeni kuuluu erityisesti kaikki se ympäristö missä olen ollut, kulkenut ja aistinut. Olen ihminen luonnossa. Kirjoitan, kuvaan ja elän sitä mitä näen ympärilläni, ojenteluja oksistojen välissä, siitä syntyy tekstit ja tunnelmat. Tuntumasta äänet. (SS1.)

Enghi Muragho uskoi, että esiintyminen teltassa, poissa katseen ulottuvilta, korvaisi esiintyjähahmon ilmehtivien äänten emotionaalisella läsnäololla. Esitys tähtäsi egon häivyttämiseen:

NV: Koetko itse olevasi yhteydessä yleisöösi esiintyessäsi?

EM: Kyllä ehdottomasti. Hiljaisimmissa osissa keikkaa kuulen ihmisten liikkeitä, ääniä, vaimeaa puhetta, askelia, ihmettelyä. Yhteys syntyy

siitä. Kerran keikalla joku käveli teltaa ympäri, etsi sähköpiuhaa ja ihmetteli ääneen, mistä äänen tuottava sähkö oli saatu teltaan.

EM: Hortodoksismin teesit tarjotaan kuulijoiden luettavaksi esityksen ajaksi ja pyritään luomaan teltan sisällä äänimaisema, joka pursuaa teltan ulkopuolelle. Kun artistia ei näe, musiikin, äänten ja kuuntelemisen kokemukseen ei sekoitu esiintyjän persoonan havainnoiminen. Esitys ei ole egoa vaan ekoa.
(EM.)

Vuorovaikutus kävi yhä pienieleisemmäksi, kun näköyhteys yleisöön puuttui. Muragho selitti valintaansa keskittymisenä olennaisimpaan. Piiloutuminen koetteli inhimillistä tarvetta takertua esiintyjäpersoonien yksilöllisiin tarinoihin ja taustoihin. Se herätti samalla kysymyksen siitä, millä tavalla huomion herättämisen tarve on kenties kaikkea elollista luontoa yhdistävä elementti tai voiko viettelyä harjoittaa myös korkeilemalla ja kilpailemalla ”paremmuudesta” muidenkin kuin näköaistin hallitsemisen keinoin.

Pienimuotoiset esiintymistilanteet tarjosivat tilaa liiallisen hallinnan ja ennakoitavuuden kyseenalaistamiseen laajemminkin. Kehon tuottaman äänen ja aistiärsykkeiden pienieleisyyden keskellä eleet erottuvat ja vaikuttavuus voi olla verrattavissa ilotulitukseen.

SS: Mua kiinnostaa itse se jos asioissa on virheitä. Rujoa. On kivaa kun menee paikkoihin ja siellä on samanlaisia ihmisiä kun ite on. Hapuilemassa. Lämmintä.

JR: Kun järjestää tapahtumia ja keikkoja, aina toivois myös että ihmiset jotka tulee sinne ymmärtäis toisia ja jotka tulee sinne saisivat vapauden tehdä virheitä olla virheellisiä. Sitä on hieno kattoo.

SS: Mutta en mä tiedä yhtään mikä se virhe on, en osaa sitä määrittää tässä nyt joku tekee jotain huonosti. Ehkä se on jokin tunne siitä että voi olla siinä sillee suht paljaana ja epävarmana.

NV: Ehkä liittyy hallittavuuden illuusioon. Joka taas liittyy aika monenlaiseen esittävään taiteeseen muuten.

JR: Tykkään tehdä juttuja, joita en oo tehnyt ikinä. Joo. Et niinku mennä vaan tekemään. Julistaa sitä. Ja kuka tahansa voi tehdä. Vähä julistaa sitä et kuka tahansa voi tehdä mitä tahansa.

SS: Jos ite tekee muutkin voi tehdä.

(SS2; JR2.)

Enghi Muragho tuntui kuulleen tuon kutsuhuudon tunnustamalla yksilönsä ja kehonsa kutsun:

Musiikin tekeminen on itseopittua improvisointia. Keikka rakentuu biorytmien pohjalle. (EM.)

Lopuksi

Olen luonut artikkelissani subjektiivisen kuulokulman omaehtoisen musiikin tekemisen kulttuuriin ja siinä ilmenevään tai rakentuvaan ympäristösuhteeseen. Laajasti ottaen omaehtoisuuden kulttuuri ei ole välttämättä osallistunut kulloistenkin yhteiskunnallisten edistysajatusten rakentamiseen tai niihin liittyviin suuriin kumouksiin. Se on kuitenkin jättänyt jälkensä eetosten välisiin kiistelyihin, vaikkei olekaan tallannut kehityksen polkuja valtavirta-esikuvien jäljissä. Ehkä historian opeilla on vaikutuksensa: piilevä on kestävä. Taideinstituutioita tai sen tottumusten rajoja koetteleva kokeellinen taide on tuottanut manifesteja jälkipolville (ks. Tiekso 2013). Avantgardekin kriisiytyi, kun epänormaaliuteen pyrkivästä sääntöjen rikkomisesta tuli normi (Oksanen 2009, 37).

Omaehtoinen elämä marginaalissa on tietoista, vapaaehtoista kääntymistä pois ahtaaksi koetuista valtavirroista. Omakohtaisen elämän kestävyys ja kulutuksen kohtuullisuus ovat keinoja pysytellä omien arvojen piirissä ja vaikuttaa vallitsevaan todellisuuteen. Artistien ilmaiset arvot, ihanteet ja arvostukset sijoittuvat monen eri vakiintuneen arvokategorian alueelle. Lopulta konkreettisten ratkaisujen monikanavaisuus on turva, jonka varassa voi seisoa hyvin erilaisillakin maaperillä yhtä aikaa.

Joonas Pihlaja luetteli suuren määrän erilaisia toimintoja ja huoliaan, jotka koskivat yleisesti sitä, kuinka

muutamme aineita kiihtyvällä tahdilla sellaisiin muotoihin, joita ei luonnossa esiinny puhtaina ja joiden palautuminen kiertoon tai muuttuminen vaarattomiksi kestää niin kauan, ettemme kykene pitkällä tähtäimellä järkevästi arvioimaan tämän kaltaisen toiminnan seurauksia. (JP.)

Sini Silveri taas oli huolissaan myös siitä, että ihminen voi menettää kosketuksensa eli yhteyden ympärillä olevaan erityisesti silloin, kun niin sanottu luonto speaktaakkelimaisesti kaupallistuu ja tuotteistuu niin, ettei sitä ole enää jäljellä/nähtävissä ilman tätä aspektia. Enghi Muragho tiivistä tinkimättömän näkemyksensä ytimen vielä kerran: ”En ole huolissani ympäristöstä vaan luonnosta. Maa, ilma ja vesi ovat uhanlaisia. Ja sen myötä kaikki.” (EM.)

Omaehtoinen strategia, joka ottaa etäisyyttä huoleen, voi olla vetäytymistä sinne, missä ympäröivän yhteiskunnan koko arvokaaos ei ole jatkuvasti läsnä. Karhofestin taiteilijoille esiintyminen oli ratkaisu, yksinkertainen teko ja keino kohdata ympäröivä maailma, fyysinen ”ympäristö”, ihmisineen. Taiteilijan rooli oikeuttaa keskittymisen ja valinnan pysäyttää maailma hetkeksi läsnäoloksi. Omaehtoisuuteen kuuluu tahto, kyky ja vapaus arvioida itse, milloin on valmis mihinkin ja mille omistaa aikaansa ja ajatuksiaan.

Yhteistä kaikille tutkimilleni artisteille oli musiikki punnittuna ja henkilökohtaisena kestävä elämäntavan etsimisen tapana. Tekijöillä ei näyttänyt olevan tarvetta uhkakuvien rakentamiseen tai omien tuotsemattomien ja kiihottomien strategioiden ja ratkaisujen puolusteluun. Kaikki määrittivät suhdettaan ympäristöön tekojen, kokemusten ja sattumusten kautta, mikä kertoi jokapäiväisen ympäristökohtaamisen huomioimisesta ja kunnioittamisesta.

Musiikilliset odotukseni ovat hyvin maalaisjärjellisiä ja maanläheisiä. Musiikkini kuuluu siellä, missä se kulloinkin sattuu kuulumaan ja niille ihmisille, jotka sattuvat olemaan paikalla kuuntelemaan. En vie enkä tuo musiikkia mihinkään, se kulkekoon mukani ja tulkoon esille, jos on tullakseen. (EM.)

Monenlaisia yhteismitattomuuksia sisältävässä maailmassa pitäisi ehkä kysyä, milloin erilaisten arvomaailmojen olisi syytä kohdata. Hakevatko omaehtoiset muusikot eleineen ja ilmeineen uskottavuutta suhteessa omiin arvoihinsa vai myös ”muiden” arvoihin? Omaehtoisuuden maailma näyttäytyi Karhofestilla kohtaamisten ja kokeilujen kentäksi monella eri elämän osa-alueella. Kokeellisuuden taiteellinen eetos kyseenalaistaa ihmisen oletetun tehtävän täyttää elämä valmiik-

si tarjotuilla, tuotetuilla tunteilla, elämäntapakuplien tarjoamalla turvalla, kosiskelujen ulottumattomissa. Epävarmuudella ja vastausta vaille jääneillä kysymyksillä on inspiroiva, mielikuvitusta herättelevä vaikutus, jota myös totutusta kuluttamisen tavasta luopumisen prosessi vaatii. Toisin ajattelu ja toisin tekeminen avaavat mahdollisuuksia arvioida, minkälaiseen olemassaolon taisteluun ihmisluontokappaleen monien muiden luontokappaleiden joukossa kannattaa säästää voimiaan.

Viitteet

¹ ”Omaehtoisen” sanakirjamääritelmiä ovat: itsestään viriävä, oma-aloitteinen, spontaani, pakoton, ohjaamaton (Suomisanakirja 2019).

² Viitaan haastatteluihin sekä tekstissä että lähdeluettelossa haastateltavien nimikirjaimilla. Käytän nimikirjainten yhteydessä numeroa, mikäli saman henkilön haastatteluja oli useita.

³ Sini Silveri ja Jussi Suomalainen kommentoivat haastattelulausuntojaan vielä keran artikkelin viimeistelyvaiheessa, ks. liite 2.

⁴ Esitystutkimuksesta tarkemmin ks. esim. Arlander et al. 2015.

⁵ Ympäristöhuolesta ks. Pihkala 2018.

⁶ *Reivit* tarkoittavat 1980-luvun lopussa acid house -musiikin ympärille kehittynyttä kulttuuria. Se on nimitys koko yön kestäville musiikkitapahtumille, joissa DJ ja live-esiintyjät soittavat elektronista tanssimusiikkia tanssivalle yleisölle. Reivien alkuaikoina tapahtumille oli tyypillistä laittomuus ja suusta-suuhun-mainostus muun muassa lentolehtisten (*flyereiden*) avulla. (Ks. Inkinen 1994.)

⁷ Jättömaa on Jättömaa ry:n Kouvolassa järjestämä festivaali (ks. Jättömaa 2018).

Lähteet

Haastattelut

Muragho, Enghi. 8.11.2015. Artisti Enghi Muraghon sähköpostihaastattelu. (EM)

Pihlaja, Joonas. 17.11. ja 23.11.2015. Artisti Joonas Pihlajan sähköpostihaastattelu. (JP)

Reittu, Jussi (nyk. Jussi Suomalainen). 4.11. ja 23.11.2015. Artisti Jussi Reitin sähköpostihaastatteluvastaukset. (JR1)

Reittu, Jussi & Silveri, Sini. 6.11.2015. Yhteishaastattelu Joensuun kasvitieteellisellä puutarhalla Botanialla. (JR2) ja (SS2)

Silveri, Sini. 3.11. ja 10.12.2015. Artisti Sini Silverin sähköpostihaastattelu. (SS1)

Julkaisemattomat lähteet

Muragho, Enghi. 2014. *Hortodoksismien periaatteet*. Julkaisematon manifesti.

Silveri, Sini. 2015. *Marraskuu*. Runo lähetty sähköpostilla tekijälle 17.11.2015. (Myöhemmin julkaistu kokoelmassa Silveri, Sini. 2017. *Muovailen muovipussista kaunista kahvaa*. Helsinki: Zäp Books.)

Kirjallisuus

Arlander, Annette & Erkkilä, Helena & Riikonen, Taina & Saarikoski, Helena, toim. 2015. *Esitystutkimus*. Helsinki: Partuuna.

Butler, Judith. 2006. *Hankala sukupuoli*. Käänt. Tuija Pulkkinen & Leena-Maija Rossi. Helsinki: Gaudeamus. Ilmestyi alun perin 1990.

Debord, Guy. 2005. *Spektaakkelin yhteiskunta*. Käänt. Tommi Uschanov. Helsinki: Summa. Ilmestyi alun perin 1967.

Feld, Steven. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Inkinen, Sam, toim. 1994. *Tekno. Digitaalisen tanssimusiikin historia, filosofia ja tulevaisuus*. Helsinki: Aquarian Publications.

Järviluoma, Helmi & Kytö, Meri & Truax, Barry & Uimonen, Heikki & Vikman, Noora, toim. 2009. *Acoustic Environments in Change – Five Village Soundscapes*. Tampere & Joensuu: Tampereen ammattikorkeakoulu & Joensuun yliopisto.

Jättömaa. 2018. Jättömaa-festivaalin verkkosivut, <http://www.wastelandfest.net/>. (Sivuilla käyty 18.12.2018.)

Krause, Bernie. 2015. *Voices of the Wild: Animal Songs, Human Din, and the Call to Save Natural Soundscapes*. New Haven: Yale University Press.

Lehtonen, Johannes & Välimäki, Jukka. 2013. The Environmental Neurosis of Modern Man: The Illusion of Autonomy and the Real Dependence Denied. Teoksessa *Engaging with Climate Change: Psychoanalytic and Interdisciplinary Perspectives*, toim. Sally Weintrobe, 48–51. London & New York: Routledge.

Lummaa, Karoliina. 2008. Risto Rasan surulliset linnut. Ekokriittisen tulkinnan mahdollisuuksia. Teoksessa *Äänekäs kevät. Ekokriittinen kirjallisuudentutkimus*, toim. Toni Lahtinen & Markku Lehtimäki, 50–72. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

———. 2014. Antroposeeni ja objektien ekologia. Ihmisen luontosuhde humanismin jälkeen. Teoksessa *Posthumanismi*, toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola, 265–288. Turku: Ectos.

Moisala, Pirkko & Seye, Elina. 2013. Etnomusikologian uudet haasteet. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*, toim. Pirkko Moisala & Elina Seye, 9–25. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Nancy, Jean-Luc. 2007. *Listening*. Käänt. Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press. Ilmestyi alun perin 2002.

Oksanen, Atte. 2009. *Äärimmäistä kulttuuria*. Turku: Johnny Kniga.

Pihkala, Panu. 2018. *Päin helvettiä? Ympäristöabdistus ja toivo*. Helsinki: Kirjapaja.

Rautiainen-Keskustalo, Tarja. 2015. Kansalliset tieteet, etnomusikologia ja liikku-
van maailman problematiikka. *Elore* 22 (2), http://www.elore.fi/arkisto/2_15/rautiainen-keskustalo.pdf. (Sivuilla käyty 2.9.2016.)

Schafer, R. Murray. 1977. *The Tuning of the World*. Toronto: McClland & Stewart.

Suomisanakirja. 2019. S.v. Omaehtoinen. *Suomisanakirja*, <https://www.suomisanakirja.fi/omaehtoinen>. (Sivuilla käyty 30.1.2019.)

Tickso, Tanja. 2013. *Todellista musiikkia. Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.

———. 2015. Nykymusiikki avantgarden jälkeen. *Niin & Näin* 3: 95–100.

Torvinen, Juha. 2012. Johdatus ekomusikologiaan. Musiikintutkimuksen vastuu ympäristökriisin aikakaudella. *Etnomusikologian vuosikirja* 24, toim. Tarja Rautiainen-Keskustalo & Maija Kontukoski, 8–34. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

———. 2013. Ekomusikologia, tutkimus ja paha etiikka. *Musiikin suunta* 35 (1): 4–7.

Venesmäki, Elina. 2013. Seksuaalineuroosien tilalle tuli ilmastoneuroosi. Johannes Lehtosen haastattelu. *Helsingin Sanomat* 20.1.2013, <http://www.hs.fi/sunnuntai/a1358575859937>. (Sivuilla käyty 2.9.2016.)

Vikman, Noora. 1995. Säveliä äänimaisemassa. Kuuntelijan kuulokulma. Teoksessa *Musiikkimaailmoja ja äänimaisemia. Virtain kuulokulma*, toim. Helmi Järviluoma, 79–100. Tampere: Tampereen yliopisto.

———. 1998. *Akustisen ekologian ekologiset diskurssit. Internet-keskustelun analyysi*. Etnomusikologian pro gradu -tutkielma, Tampereen yliopisto.

———. 2007. *Eletty ympäristö ja muutos. Pohjoisitalialaisen Cembran kylän kuulokulmat muutoksessa*. Tampere: Tampere University Press, <http://urn.fi/urn:isbn:978-951-44-7126-1>. (Sivuilla käyty 2.9.2016.)

Vähämäki, Jussi. 2003. Mitä on spektaakkeli? Johdanto *Spektaakkeliyhteiskuntaan*, <http://megafoni.kulma.net/index.php?art=148>. (Sivuilla käyty 2.9.2016.)

Välimäki, Susanna & Torvinen, Juha. 2014. Ympäristö, ihminen ja ekoapokalypsi. Miten nykytaide kuuntelee luontoa? *Lähikuva* 27 (1): 8–27.

Whelan, Andrew. 2014. The Morality of the Social in Critical Accounts of Popular Music. *Sociological Research Online* 19 (2): 1–11, <https://doi.org/10.5153/sro.3283>. (Sivuilla käyty 18.12.2018.)

LIITE 1: Hortodoksismien periaatteet

Enghi Muragho, hortodoksi

Hortodoksismien mukaan luonto on luonut kaiken maasta, ilmasta ja vedestä – myös ihmisen. Maa & ilma & vesi kuuluvat yksinoikeudella luonnolle.

Ihminen on hortodoksismien mukaan vain yksi luontokappale, liian isoilla aivoilla varustettu nisäkäs.

Hortodoksismissa maan kunnioittaminen, varjeleminen ja vaaliminen tarkoittavat käytännössä sitä, että ihmisen on kohdeltava hyvin kaikkea mikä liittyy maahan. Siis IHAN kaikkea.

Maaperän kunnioitus on elämän alku

Hortodoksit kunnioittavat maaperää eli maannosta sen kaikissa olomuodoissa.

Elämä on maanläheistä ja maa tärkein lähimmäisemme

Hortodoksien elämä perustuu maanläheisyyteen – siihen, että maa on lähellä, jalkojemme alla.

Kaikilla meillä on juuret maassa

Juuria ei tarvitse etsiä kaukaa. Kuopaise humusta ja olet omiesi joukossa.

Mullasta tulevat kaikki

Maaperästä tulevat kaikki: kasvit, eläimet, ihmiset ja myös musiikki.

Maan omistaminen on mahdotonta

Maata ei voi omistaa, maa omistaa meidät. Maa kuuluukin kaikille ja siksi ei kellekään.

Maa on voimaa. Maassa on kaikki voima ja siksi ihmisen kannattaa välillä maatua.

Siispä tee hortodoksinen puutarhavallankumous – pane maaten, käy pitkäksesi, pötkötä nurmelle.

Kuuntele maassa maaten maalaisten tarinoita – ääniä mullan seasta, matojen ja kasvien juurevaa musiikkia.

LIITE 2: Haastateltavien myöhemmät kommentit

Haluan kiittää Siniä, Jussia, Joonasta ja Enghia ekomusikologisten ihmettelyideni vakavasti ottamisesta ja osin itse vakavoittamistani keskusteluista. Kolme vuotta haastattelujen jälkeen kysyin, halusivatko he kommentoida tämän tutkimusartikkelini tekstiä – lisätä siihen vielä jonkin eleen tai ilmeen. Jaetut reaktiot koin tutuiksi yhtäaikaaisiksi, spontaaneiksi ja avoimiksi huolen, toivon ja nolouden tunteiden tunnustuksiksi. Omaehtoinen taiteilijaelämä näyttää kantavan ja jatkuvan kehkeytymiskertomuksena kepeän heittäytymisen ja elämänuskalluksen hengessä.

Jussi Suomalainen (ent. Reittu) 23.12.2018:

Oon aikamoinen draamakuningatar toisinaan ja tuo haastattelu & artikkeli herätti ultiaravoimakkaan prosessin, sillä omat puheet kuulosti ja näytti noin litteroituna aivan kamalilta! Joo-o, ajattelen että olinpa kauheen negatiivinen synkkä juntti ja tosi totta se on kuin vesi. Silleen noloa ja samalla ihanan naiivia. Ja se kokemus on ollut myös raskas. vastatessa näinkin suuriin kysymyksiin, oisin tarvinnut aikaa tutkia ja valmistautua ja silleen kirkastaa ajatuksiani. huh. mut niin, ennen kaikkea haluan kiittää, koska tämä avasi PALJON. Se mitä sittemmin on tapahtunut, on ollut merkittävää. Elämään ja olemiseen on tullut uusia kerroksia, sellainen kähisevä levee virne ja nauru, lantio letkeytyny.

Sini Silveri 21.12. 2018:

nyt kun luin tekstiä huomaa miten söpösti olen asioihin suhtautunut. ajankuvana tämä on edelleen aika tehokas dokumentti. jos saisin valita, ottaisin pois kohdan, jossa kuvailen luontomatkailuopasmaisesti toimintaani.

Lähiluku ja kehystäminen ekokriittisessä musiikintutkimuksessa.

Esimerkkeinä Psy ja Sigur Rós

Tämän artikkelin lähtökohtana on metodologinen lähestymistapa, jota kutsun nimellä ekologinen lähiluku.¹ Ekologinen lähiluku viittaa kulttuuriseen luennan ja tulkinnan tapaan, jossa tutkimuskohteiden herättämät kokemukset korostuvat enemmän kuin perinteisessä tekstuaalisten aineistojen yksityiskohtaiseen analyysiin perustuvassa lähiluvussa. Ekologiset lähiluvut ovat perinteisiä lähiluvun (engl. *close reading*) muotoja ”läheisempiä” ainakin kahdella tavalla. Ensinnäkin minkä tahansa tutkittavan ilmiön viitekehyksistä tietoinen (eli ekologinen) luenta on aina avointa olettaessaan ja edellyttäessään muita mahdollisia tulkinnallisia viitekehyksiä, joiden kautta tulkinta voi laajeta tai tarkentua, ikään kuin zoomautua sisään ja ulos. Näin ollen ekologisella lähiluvulla on käsitteellisesti rajattuja ja staattisia lähestymistapoja paremmat mahdollisuudet tarttua alati muuttuvaan kokemuksellisuuteen. Toiseksi ekologinen lähiluku luotaa taiteissa, viihteessä ja kulttuurisissa käytännöissä tavallisia aistimellisia, materiaalisia ja kehollisia – ja lähes poikkeuksetta multimodaalisia, aistien väliset rajat ylittäviä – muotoja paremmin kuin sellaiset lähestymistavat, jotka nojaavat oletuksiin taideteoksen itseriittoisuudesta tai taiteen lajien ja aistipiirien välisistä olemuksellisista eroista.

Ensivaikutelmalta ekologinen lähiluku saattaa vaikuttaa samankaltaiselta kuin intertekstuaalinen analyysi, ja luennoissa saattaa hyvinkin yhdistyä elementtejä molemmista lähestymistavoista. Ekologisessa lähestymistavassa viittaussuhteet eivät kuinkaan ole samassa mielessä ”ulkoisia” tai referentiaalisia vaan liittyvät tutkittaviin ilmiöihin usein mel-

ko välittömällä tavalla joko materiaalisesti tai analyysissa toteutettavan uudelleenkehystyksen myötä muokkautuvina ja muotoutuvina merkityksinä. Esimerkiksi myöhemmin tässä artikkelissa analysoitavassa Psyn videossa on merkillepantavaa se, millaisia materiaaleja videon tekijä on käyttänyt lähteinään ja miten nämä materiaalit on tuotettu. Toisaalta tässä analyysissa olennaista on materiaalien *luonne* eli se, että ne ovat vapaasti internetissä saatavilla olevia sähköisiä tiedostoja. Uudelleenkehystämisen merkityksiä luova kyky korostuu puolestaan Sigur Rósin musiikin analyysissa, jossa huomioidaan live-esityksessä kuuluvat tuulen ja lintujen äänet sekä esityspaikkana toimivan rakennuksen arkkitehtuurin vaikutus äänenlaatuun.

Artikkelini yksityiskohtaisempana tavoitteena on hahmotella soivan musiikin lähiluvun (tai: lähemmän luvun, ekologisen lähiluvun) suhdetta tieteidenväliseen ekokriittiseen tutkimukseen erityisesti suhteessa ekomusikologian tapoihin ymmärtää käsitteet ympäristö, epistemologia ja ontologia. Tapaustutkimuksellisesta luonteestaan huolimatta artikkelini keskeiset tavoitteet ovat metodologiset. Ennen kaikkea haluan argumentoida lähestymistavan ja tutkimuskohdetta koskevien väitteiden keskinäisen riippuvuuden puolesta.²

Viittaan termillä ”ekokriittinen” sellaiseen tutkimukselliseen taustafilosofiaan, jossa ympäristöä koskeva huoli yhdistyy kulttuuristen käytäntöjen tutkimukseen. Tämä vastaa kirjallisuudentutkija Cheryll Glotfeltn (1996, xix) määritelmää, jonka mukaan ekokriittisen tutkimuksen kohteena on ”kirjallisuuden ja fyysisen ympäristön suhde”. Kirjallisuudentutkimus on keskittynyt ympäristökriisien tematiikan ja poliittisuuden suhteen pääasiassa teksteihin ja representaatioihin. Greg Garrard (2004, 5) taas on ehdottanut laajempaa ja filosofisemmin sävytynyttä määritelmää, jonka mukaan ekokritiikki tutkii ”inhimillisen ja ei-inhimillisen suhdetta läpi kulttuurihistorian sisältäen myös termin ’inhimillinen’ kriittisen analyysin”. Kirjassaan *Ecomusicology: Rock, Folk, and the Environment* (2012) antropologi ja musiikintutkija Mark Pedelty (2012, 4–5) korostaa vastaavasti materiaalisuuksia keskittymällä musiikillisten käytäntöjen esteettisten ja sisällöllisten seikkojen ohella myös siihen, kuinka näitä käytäntöjä voidaan tarkastella kestävyysnäkökulmasta. Aaron S. Allenin (2012, 374) mukaan ekokritiikki

on vaikuttanut metodologisesti ekomusikologiaan liittyessään yleiseen ekologiseen ajattelutapaan, joka ”noudattaa ja mahdollistaa monisyisiä keskinäisiä riippuvuuksia”. Ekologian ja ekokritiikin välinen yhteys on siis alkanut kiinnostaa tutkijoita, ja tähän kiinnostukseen myös oma tutkimukseni liittyy.

Kehystäminen ja lähiluku

Artikkelini tapaustutkimuksissa päähuomio on siinä, kuinka eri tavoin materiaalisuudet voidaan kehystää erilaisissa tilanteissa sekä siinä, millainen on näiden kehystävien käytäntöjen suhde ekokriittisiin viesteihin ja näkökulmiin. Kehystämisen ajatuksen suhteen nojaan erityisesti kulttuuriteoreetikko Mieke Baliin (2002, erit. luku 1). Esitän, että ajatuksella on merkittävä mutta tutkimuksessa toistaiseksi hyödyntämätön anti ekokriittiselle tutkimukselle. Toisaalla (Richardson 2016a; 2016b) olen esittänyt, kuinka kehystäminen on olennainen osatekijä uudenlaisessa humanistisessa lähiluvun menetelmässä ja kuinka kehystämisen käsite löytyy jo filosofi Gregory Batesonin (2000) ekologisesta tieteidenvälisen tutkimuksen tulkinnasta. Jälkimmäisessä kehystäminen viittaa metakommunikaatioon (tai refleksiiviseen tietoisuuteen), joka määrittää viestien eri olosuhteissa saamat ”vakavuuden” asteet aina leikinkaltaisesta merkityksettömyydestä taistelutilanteisiin liittyviin elämän ja kuoleman kysymyksiin.

Sosiologi Erving Goffman (1974) on kommentoinut Batesonin näkemyksiä jokapäiväisten sosiaalisten tilanteiden kannalta. Goffmanille kehystäminen on tapahtuma, joka ”määrittää sen ’mielen’, joka liittyy kaikkeen, joka on kehyksen sisällä” (Goffman 1961, 20). Goffman (1974, 302–303) on myös esittänyt, että jokapäiväinen kanssakäyminen ja siihen liittyvät kokemukset ovat kehystämistrategioiden ehdollistamia ja että kulttuuriset merkitykset syntyvät yhtä paljon kehysten välisessä liikkeessä, olemassa olevien kehysten välisten rajojen häilyvyysdessä, kuin tavanomaisissa keskustelujen sisällöissä.

Nojaan artikkelissani kehystämisen käsitteeseen, koska sitä on hyödynnetty viimeaikaisessa humanististen alojen metodologisessa keskustelussa (erit. Bal 2002) mutta myös siksi, että sillä on mainittu yh-

teys ekologiseen ajatteluun. Ekologia on Batesonin (2000, 2) tulkinnan mukaan pohjimmiltaan (eko)systemien keskinäistä riippuvuutta, ja systeemeillä Bateson tarkoittaa sellaisia kokemuksen alueita, jotka on perinteisesti ymmärretty rajatuiksi ja autonomisiksi mutta jotka eivät ekologisessa katsannossa sellaisia ole. Pidän tätä näkemystä erityisen hedeelmällisenä tarkasteltaessa lähilukua ekokritiikin kontekstissa. Monet kirjoittajat määrittelevät ekokritiikin samankaltaisesti vuorovaikutukseksi perinteisesti tarkkarajaisiksi ymmärrettyjen alueiden välillä (ks. esim. Glotfelty 1996, xix; Cubitt 2005, 137).

Kuten edellä käsitellystä käy ilmi, ekokriittisen tutkimuksen ei tarvitse välttämättä koskea ympäristökysymyksiä. Pikemminkin se on – feministisen, postkolonialistisen ja marxilaisen tutkimuksen tapaan – tutkimuksellinen perspektiivi, jota ympäristöajattelu motivoi. Ekologisten aiheiden käsittelyn ohella musiikin, taiteiden ja viihteen ekokriittinen tutkimus on nostanut esille kysymyksiä koskien metodologiaa. Yksi tässä artikkelissa esittämäni kysymys kuuluukin: onko ekokritiikin ja tässä ekologisiksi kutsumieni menetelmien välillä yhteyttä? Nykyinen kulttuurinen todellisuus kannustaa tutkijoita etsimään menetelmiä, jotka reagoivat herkemmin tämän päivän musiikillisten käytäntöjen tapoihin toteutua ajassa ja tilassa. Viime aikoina erityisen suosittu on ollut psykologi James J. Gibsonin ekologinen havainnon teoria, erityisesti sen termi *affordance*, suomennettuna tarjouma tai käyttömahdollisuus (engl. *affordance*). Esimerkiksi etnomusikologi Tia DeNora (2000) kutsuu arkipäivän sosiologiaa tarkastelevaa etnografista tutkimusotettaan ekologisiksi Gibsonin tarkoittamassa merkityksessä. Myös musiikkipsykologia on viljellyt ekologia-termiä (Clarke & Dibben & Pitts 2009). Allan Moore taas kutsuu äänitteiden analyysitapaansa ekologisiksi (Moore 2012, 243–248). Ekologisista lähestymistavoista voidaan mielestäni kuitenkin saada enemmän irti asettamalla ne keskusteluun tieteidenvälisen ekokriittisen ja yleisemminkin uuden humanistisen tutkimuksen kanssa.

Kutsuin edellä artikkelini lähestymistapaa termillä lähiluku (tai ”lähempi” luku). Luenta ei ole tässä suhteessa täysin osuva termi, sillä lähestymistapa kattaa myös sellaisia alueita, jotka pakenevat kielellistä luokittelua. Ennen kaikkea ekologist menetelmät ovat pikemminkin

kirjoitusta kuin luentaa, sillä tutkijan on viime kädessä pakko käyttää kieltä välittääkseen tiheissä kuvauksissa kohtaamansa asiat.

Termi ”luenta” korostaa analyysin tekijän välittävää roolia sen sijaan, että analyysitapahtuma nähtäisiin läpinäkyvänä, kohteen sisältämien, jollain tavalla väistämättömien ja itsestään selvien merkitysten esille saattamisena (ks. Richardson 2016b). Tässä artikkelissa sovellettu analyttinen lähiluvun tapa pyrkii tutkimuskohteen ekologiseen ymmärtämiseen yhdistämällä tilannekohtaisia, kulttuurisia olosuhteita ja myös osin niiden käsitteellistä perustaa koskevaa tietoa tutkijan kokemuksellisiin havaintoihin. Ekologisena tutkimus edellyttää lisäksi, että tämä kaikki asetetaan aina laajaan ekologiseen viitekehykseen.

Jos tietoisuus ekologisesta viitekehyksestä on olennaista ekokriittiselle musiikintutkimukselle, yhtä tärkeää on ”pintaluku” (engl. *surface reading*). Se on ekologista liittäessään diskursiivisen tiedon niihin kokemuksen muotoihin, joita kulttuuriset toimijat pitävät vaikuttavina tai liikuttavina. Pintaluku koskee affekteja, aistimellista kokemusta, mielihyvää, tyyliä, retoriikkaa ja niin edelleen. Ekokritiikko ja mediatutkija Sean Cubitt on esittänyt kirjassaan *EcoMedia* (2005, 2), että elokuvan ekologinen kulttuurinen vaikutus johtuu pitkälti sen kyvystä ”vedota suoraan aisteihin, emootioihin ja ajankohdan ilmiöihin ja makuihin”. Ilmiön tavoittaminen edellyttää Cubittin mukaan sellaista kriittistä luentaa, joka luopuu kerronnallisen ymmärtämisen lineaarisuudesta retoriikan ja affektin hyväksi sekä nostaa esille moniulotteisia kysymyksiä vastuusta ja vastuun ja kokemuksellisuuden suhteesta (Cubitt 2005, 142–145). Voi esimerkiksi kysyä, muodostavatko nykyisen digitaalisen elokuvan aistiärsykkeet utooppisen pakopaikan materiaalisesta maailmasta vai lisäävätkö ne tietoisuutta ekologisista kietoutuneisuuksista. Elokuvamusiikin tutkija Michel Chion (2003) on esittänyt, että nykyelokuvan äänimaailma kykenee luomaan suoran jatkumon yleisön kokemille todellisille äänimaailmoille, koska nykyelokuvan hiljaiset äänet ovat aikaisempia aikakausia hiljaisempia ja jopa huomaamattomia taustakohinan puuttumisesta johtuen. Tämä luo illuusion kuvien välittömyydestä ja siitä, että kuulija-katsoja on osa samaa ontologista tilaa elokuvan ”vangitseman” maailman kanssa. Syntyvä korostunut sulautumisen kokemus voi saada aikaan epämiellyttäviä psykologisia vaiku-

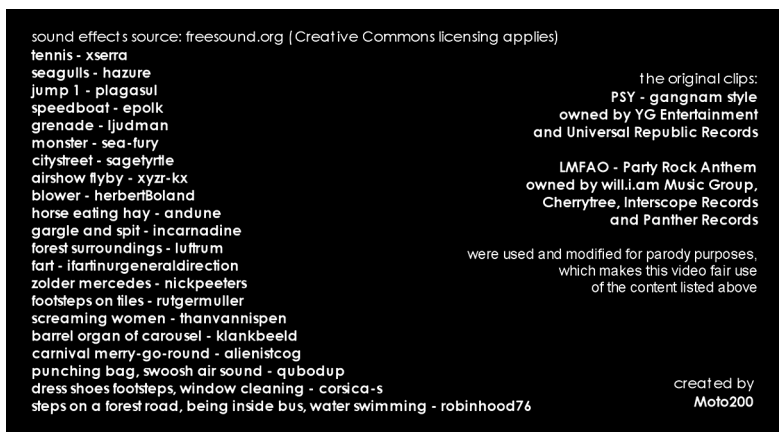
tuksia, mutta olennaisempaa lienee, että se voi muodostaa rikkaan ja laajassa mielessä ekologisen kokemuksellisen kentän – vaikkei Chion eksplisiittisen ekokriittinen kirjoittaja olekaan.

Tässä artikkelissa en käsittele audiovisuaalisten tapahtumien mahdollisuutta peittää tai korvata materiaalista maailmaa koskevia kokemuksiaamme. Sen sijaan tarkastelen, millä tavalla viimeaikaiset audiovisuaaliset esitykset ovat kaventaneet kerronnallisen vangitsevuuden ja ekologisen kokemuksen välistä kuilua kiinnittämällä huomiota siihen, kuinka tarkasti tallennettu ympäristö elämäämme heijastaa ja kuinka tallennettu ympäristö voi tarjota ikkunan todellisuuteen (ks. Richardson & Gorbman 2013). Juuri ikkunan käsite on kehystävä väline, jonka läsnäolo on väistämättä osa viestiä. Tämä käy ilmi alla olevissa esimerkianalyseissa.

Tarjoan seuraavassa esimerkkejä siitä, kuinka ekologiset ja ekokriittiset huolenaiheet kohtaavat käytännöissä, jotka ovat tyypillisiä nykyajan digitaaliselle kulttuurille ja sen tavoille olla kosketuksissa moninaisen eletyn todellisuuden kanssa. Olen erityisen kiinnostunut tilan ja muistin kysymyksistä sekä muodonmuutoksista, joita tapahtuu, kun popkappale – tai kappaleen audiovisuaalinen esitys – siirretään tilaan tai yhteyteen, johon sitä ei ole alun perin tarkoitettu. Tällaista laajentunutta tilaa voi kutsua ekologiseksi, ja musiikillisten äänten muuntuvia tiloja koskevat huomiot voivat toimia polkuna ekokriittisiin pohdintoihin. Ensimmäinen esimerkkitapaus on erityinen siksi, että siihen ei liity eksplisiittisiä ekokriittisiä näkökohtia. Mutta juuri tämän vuoksi se vahvistaa väitettäni siitä, että ekokriittisen ajattelun vaikutukset ja sovellusmahdollisuudet ovat laajempia kuin useimmiten oletetaan. Toinen tapaustutkimukseni puolestaan käsittelee ekokriittisiä kysymyksiä suoremmin.

***Gangnam style without music* – lainatut videot ja räjähdysmäinen tilallisuuden kasvu**

Ensimmäinen esimerkkini liittyy kasvavaan musiikkivideoiden alalajiin, musiikittomiin musiikkivideoihin (ks. esim. Korsgaard 2013). Genren suosituimpiin videoihin kuuluu video- ja mashup-taiteilija Miko-



Kuva 1. *Gangnam Style without Music*. Lista ääniefektien lähteistä sekä irtisanoutumisen tekijänoikeuksista. Uudelleenäänitys Mikolaj Gackowski (2012). Alkuperäinen video Psy, ohj. Cho Soo-hyun (2012).

laj Gackowskin *Music videos without music: GANGNAM STYLE*, joka on yksi lukuisista Youtubesta löytyvistä Psyn ”Gangnam style” -kappaletta hyödyntävistä videoista (ks. Gackowski 2012). Hyödyntämällä alkuperäisen videon kuvaraitaa, kappaleen a cappella -miksausta sekä liensensoimattomia ääniefektejä (kuva 1) Gackowski on koostanut videon ääniraidasta runsaasti leikillisyyttä ja ironista liioittelua sisältävän foley-tulkinnan.

Gackowskin kommentit Youtubessa ja hänen omilla verkkosivuiltaan selventävät, kuinka suuri merkitys tekijyyden määrittymisellä on nousevalle videotaiteilijalle:

Hei! Tässä puhuu videon alkuperäinen tekijä. Tämä video on kopioitu, sen laatua on huononnettu ja se on ladattu verkkoon uudelleen ilman minun lupaani. Tämä vaikuttaa haitallisesti imagooni, vaikuttaa uraani ja rikkoo minun ja kaikkien mukana olleiden tekijöiden oikeuksia. Vaadin, että poistatte videon välittömästi.³

Gackowskin ”teoksen” alkuperäisyys on totta kai ongelmallista. Esimerkiksi yksi kommentoija (nimimerkki mik32120) väittää, että

Gackowskin alkuperäisen videon katsominen on estetty Saksassa tekijänoikeusorganisaatio GEMAn toimesta (TheGangnamStyleHD 2012). Digitaalisen uudelleenmiksaus-kulttuurin näkökulmasta muista teoksista ja aineksista koostaen toteutettu teos antaa oikeutuksen omistajuuteen, vaikkakin tekijänoikeuspalkkiot eivät nouse alkuperäisen videon tekijöiden tasolle. En ole tässä artikkelissa kiinnostunut niinkään tekijyyteen tai omistusoikeuteen liittyvistä kiistoista digitaalisessa kulttuurissa (tästä ks. esim. Katz 2004; Cook 2013) vaan siitä, kuinka alkuperäisen videon muokkaamiseen liittyvä toimijuus voidaan tulkita ekokritiikin periaatteiden näkökulmasta. Tekijän intentio ei siis ole pääasiallinen kiinnostukseni kohde vaan tarkastelen musiikkivideon lajityypillistä luonnetta ekokriittisten perusoletusten avulla ja arvioin musiikittoman musiikkivideon sisältämien osatekijöiden ekokriittistä potentiaalia.

Musiikiton musiikkivideo on pohjimmiltaan vitsi, joka perustuu videon vahvasti tyylitellyn diegeettisen maailman ja videolla kuvatun ympäröivän todellisuuden väliselle sovittamattomuudelle. Voikin ajatella, että alkuperäisen videon menestyksen syynä oli se, että Psy ei koskaan todella edes yrittänyt ”lyödä läpi”. Vaikka video hyödyntää monia kansainvälisesti hyödynnettyjä musiikkivideotrooppeja, on alkuperäinen ”Gangnam Style” suunnattu tekijän oman alueen, Etelä-Korean, kuulija-katsojille. Videolla soulilainen putkimies käyttäytyy kuin supertähti ja lopulta myös tulee tällaiseksi. Poliittisemmin tarkastellen Psyn videota voidaan pitää Soulin trendikkään Gangnam-alueen asukkaiden sosiaalisten vaatimusten esityksenä. Jos verkkokeskusteluihin on uskomisen, eteläkorealaiset ovat tunnistanee tällaiset merkityskerrostumat, kuten myös videolla esiintyvät paikat ja cameorooleissa nähtävät julkisuuden henkilöt. Tästäkin huolimatta videon kulttuurinen asemoituminen on monessa suhteessa samanlaista kuin mihin voi törmätä missä päin maailmaa tahansa.

Alkuperäisellä videolla on huomattava camp-arvo, mikä vie pohjaa monilta kriittisiltä huomioilta. Tämä käy ilmi muun muassa siinä, kuinka Psy ja hänen ryhmänsä parodioi tanssiliikkeissään ratsastusta ja kuinka tämä korostuu, kun he ravaavat leikkisästi raviradan hevosten edessä. Oletettavasti tämä ironinen ilmaisun taso on ensisijainen pai-

kalliskulttuuriin kohdistettujen piikkien ollessa aika harmittomia ja humoristisia. Vaikuttaakin enemmän kuin todennäköiseltä, että enemmistö videon kuulija-katsojista ymmärsi sen juuri näin niin kotimaassa kuin ulkomaillakin.

Kuten Hae-kyung Umhas (2013) on kommentoinut, ”K-poppia” on käytetty taitavasti kosmopolitanismin ja Korean virallisen julkisuus-kuvan representoinnissa. Minua kiinnostaa kuitenkin enemmän ääniraidan vaihtamisen mukanaan tuoma muutos. Pääsääntöisesti musiikkivideoiden ääniraidat pyrkivät häivyttämään näkyvistä ja kuuluvista aktuaalisen kulttuurisen tilanteen ja rakentavat videoista välineitä, joilla voi tukea kuvitteellista, enemmän musiikillisen kuin todellisen ajan ja paikan määrittämää olemisen tapaa. Kaupallisten musiikkivideoiden tutkimus on tulkinnut videot ilmiöinä, joita hallitsevat konsumeristiset narratiivit ja kaikkialliset myytit sukupuolesta, rodusta ja muista vastaavista kategorioista. Rakentamalla keinotekoisesti tuntuman siitä, millaisissa todellisissa olosuhteissa video on tehty, videotaiteilija voi paljastaa tähteyden rakentamiseen käytetyn työn määrän ja luonteen sekä demystifioida tähden ihannoitua.

Yksittäiset esimerkit havainnollistavat videon vaikutuksia. Tuulikone on tuttu pop-trooppi. Sitä parodioidaan Gackowskin videolla monin tavoin. Siitä tulee ääni yllädatulle hiustenkuivaajalle, joka toimii niin tehokkaasti, että hahmoilla on vaikeuksia pysyä pystyssä (0:34–0:37 ja uudelleen kohdassa 2:25, kun tuuli heiluttaa naispuolisen pää-tanssijan hiuksia). Ensimmäisen esiintymänsä yhteydessä äänestä tulee lopulta niin voimakas, että se peittää alleen melkein kaiken muun (kuva 2a). Teknologiset välineet ovat keskeinen osa videon komiikkaa. Ääniraidalla esiintyy niin moottoriveneitä (1:36), autoja (2:07) kuin metro-juniakin (2:11). Tähän liittyvä teema on ihmisten (ja eläinten) tekojen äänelliset konkretisoitumat. Enimmäkseen kuullaan jalkojen ja kenkien laahustusta ja kopinaa eri ääniympäristöissä, mutta allaskohtauksessa kuullaan myös veden loisketta. Avauskohtauksissa kuullaan leikkivien lasten ääniä (0:16) ja hevosten hirnuntaa (0:20). Parodiasta tulee astetta groteskimpaa, kun kuullaan sosiaalisesti epätoivottuja ruumiinääniä, kuten lorinaa (0:24), luiden naksumista (0:50) ja puhaltavaa ilmaa (3:17) (kuva 2b). Hätkähdyttävin näistä on valtava karjunta (nimellä

”sea fury” videon lopun äänilistauksessa (kuva 1), jota on äänitetty kahteen erilliseen ottoon, joissa Psy ikään kuin huutaa, samalla kun tuijottaa tanssityttöjen takapuolia (1:38). Kaikki tämä asettaa alkuperäisen videon esiintyjän vähemmän kuin imartelevaan valoon, mutta vieläkin enemmän se demystifioi niitä vaikutuksia, joihin video pyrkii: esimerkiksi tanssimisessa ei ole mitään ”seksikästä” silloin, kun kuullaan vain tyhjässä huoneessa kaikuvaa kenkien kopsetta. Tanssiminen muuntuu pelkäksi fyysiseksi toiminnoksi, kun videon tekemiseen tehty työ nostetaan etualalle.

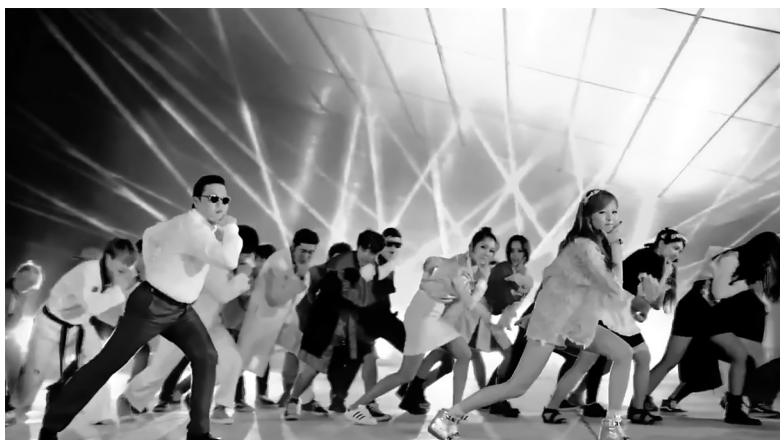
Genrejen vastakkainasettelu (tai genren vaihtaminen) on niin ikään tehokas keino muuntaa alkuperäisen videon merkityksiä. Alkuperäisen korealaisen tanssikappaleen pompahtelevat elektro-pop-äänit on muutettu videon viimeisissä ryhmätanssikohtauksissa voimakkaammiksi sisällyttämällä videoon LMFAO-yhtyeen ”Party Rock Anthem” -kappaleen jyskyttävä rytmi ja vähemmän tarttuva kertosaäkeistö (kuva 2c). Molempia kappaleita luonnehtii samankaltainen rytmi, mutta jälkimmäisen viskeraalinen voimakkuus ja alakulttuuriset konnotaatiot assosioituvat luontevimmin urbaaniin tanssilattiaympäristöön toisin kuin ”Gangnam Style”, jonka fyysinen huumori ja kepeä asenne sopivat paremmin kybersfääriin ohikiitäviin ja paikattomiin aika-tiloihin.



Kuva 2a. Tuulikone-parodia pop-esityksessä. Alkuperäisvideossa kuvallisesti, *Gangnam Style without Music* -videossa myös äänellisesti.



Kuva 2b. Mikolaj Gackowskin päälleäänitetyssä versiossa ilmavaivainen Psy on itse tuulikoneena.



Kuva 2c. Lopun miettivä tanssiasento. Minkä genren mukaan tanssisimme? ”Gangnam Stylen” tarttuvan K-popin vai LMFAO:n ”Party Rock Anthem” -kappaleen hardcore housen/teknon tahtiin?

Gangnam Style without Music -videota luonnehtii absurdit tyyllilliset vastakkainasettelut ja tietoinen alkuperäisen videon demystifointi. Mutta tätäkin enemmän se kasvattaa katsoja-kuulijoiden tietoisuutta siitä, millaista fyysistä toimintaa laulu- ja tanssinumeroiden rakentaminen vaatii. Vaihtoehtoisen tanssi-ääniraidan luominen videon lopussa havainnollistaa kriittisesti, kuinka tehokas ääni-kuva-yhdistelmä voi olla silloin, kun siihen liittyy liikkuvia kehoja. On turhaa kiistellä tällaisten konstruktioiden ”todellisista merkityksistä”, sillä niihin voidaan liittää mitä tahansa tekijäintention tai vastaanottoon liittyviä merkityksiä vakiintuneissa tulkinnallisissa tilanteissa. Esimerkki herättää kuitenkin kysymyksen siitä, mitä kulttuurisen artefaktin esilletuominen alkuperäisen tekijän intentionista poikkeavalla tavalla oikein tarkoittaa. Kun ”Gangnam Style” -kappaleesta tuli osa kybersfääriä, sen kohtalo ei ollut enää tekijän omissa käsissä. Siitä tuli aines uusille käyttötarkoituksille ja sen transformaatiot loivat uudenlaisia tekijyyteen liittyviä määrittäyksiä.

Voisiko siirtyminen musiikkivideoiden dekontekstualisoivasta etii-kasta kohti suurempaa ja kiinteämpää juurtumista (parodioituun) fyysiseen todellisuuteen olla mahdollista ymmärtää ekologisten näkökohtien puolustuksena? Miten esimerkiksi olisi ymmärrettävissä tuotannossa ilmeinen teknologisten aspektien liioittelu: tuulikoneen ääni, moottori-veneet ja niin edelleen? Video itsessään ei kykene tarjoamaan lopullisia vastauksia. Mutta musiikittomien musiikkivideoiden vaatima kehystäminen mahdollistaa kuulija-katsojan reflektiiviset väliintulot. Videoihin sijoitetut ympäristön äänet paitsi kertovat remiksaus-sukupolven ironisesta nokkeluudesta myös kiinnittävät huomion vakaviin asioihin, kuten energiankulutukseen, makukysymyksiä koskevaan pohdintaan ja digitaalisen ajan elämäntapavalintojen etiikkaan. Video ei välttämättä ole tässä suhteessa kovinkaan tehokas väline musiikkivideoiden vallitsevan vastaanottokontekstin vuoksi. Tässä ehdottamani vastaanoton tapa voi mahdollistaa videon lukemisen ekokriittisen ajattelun kanssa yhdenmukaisella tavalla, vaikka tämä olisikin videon ilmeisten (huvi ja leikki) ja dekonstruktivistien (eli kirjaimellisesti osiin-purkavien) päämääriin nähden toissijaista ja vaikka tämä vaatisikin luennalta mielikuvitukseen perustuvaa sitoutumista.

Sigur Rós ja *Heima*: kollektiivinen muisti ja ekologinen uudelleen-kehystäminen

Toinen esimerkkini on suuremmin kytköksissä ekokriittiseen ajatte-
luun. Analysoin islantilaisen Sigur Rós -yhtyeen elokuvaa *Heima* (suom.
Kotona, ohj. Dean DeBlois 2007; ks. Richardson 2012a; 2012b). Tar-
kastelen erityisesti kappaleita ”Heysátan” (suom. Heinäsuova), ”Gi-
tardjamm” (suom. Kitarajamit) ja ”Vaka” kehystämisen ja kollektiivisen
muistin käsitteiden valossa. *Heimassa* ekologiset ja ekokriittiset huolen-
aiheet yhdistyvät. Kaikki kolme kappaletta havainnollistavat eri tavoin
ja selkeimmällä mahdollisella tavalla, kuinka ekologinen kehystäminen
on varteenotettava menetelmä populaarimusiikin analyysissa. *Heiman*
tuotantotekniikat ovat nykyiselle audiovisuaaliselle kulttuurille tyypilli-
sesti sekä sulauttavia että audiovisuaalisia ilmaisukeinoja refleksiivisesti
paljastavia; sulauttamisen pääasialliset keinot ovat kuitenkin elokuvalli-
sia ja audiovisuaalisia pikemminkin kuin perinteisessä mielessä kerron-
nallisia.

”Heysátan”-kappaleen alussa kuullaan pitkiä taukoja. Tauot jättävät
musiikin tekstuuriin huomattavia tyhjiä tiloja. Nämä katkokset täytty-
vät linnunlaululla, tuulella ja muilla ympäristön äänillä (27:52). Tässä
mielessä musiikki on sekä inhimillistä että ei-inhimillistä, ladattu vai-
kutelmilla niin inhimillisestä toimijuudesta kuin sen negaatiosta. Tämä
sallii ”ulkopuolisten” ekologisten ja teknologisten voimien vaikutuksen
taiteellisen lopputuloksen muotoutumisessa. ”Heysátan” esitetään pää-
asiassa akustisesti ja on äänitetty paikan päällä islantilaisessa luonnon-
ympäristössä. Esiintyjät keinuevat musiikin tahtiin, ja heidän liikkeensä
on välttämätöntä rytmin visualisoimiseksi ja esiintyjien rytmissä py-
symiseksi etenkin pitkien taukojen aikana. Tietty mekaanisuuden ele-
mentti on mukana myös musiikin rakenteissa. Näin on erityisesti kap-
paleen alkusoitossa. Sen asymmetrisella rytmiikalla on algoritmien
luonne, joka ikään kuin riisuu rytmeiltä inhimillisen ilmaisuuden ulottu-
vuuden. Vastaavasti kappaleen aikana kuvatus maiseman elottomat pat-
saat ehdottavat samanaikaisesti inhimillisyyden läsnäoloa ja kieltoa.

Laulu kertoo ikääntyvästä maanviljelijästä, joka katselee peltojaan ja
joka ehkä aavistelee ”paluutaan maahan”. Musiikin hymnimäinen luon-

ne vahvistaa tätä eksistentiaalista teemaa. Hymnimäisyyttä on luotu harmonin käytöllä, laulaja Jónsi Birgissonin kontratenorilla sekä kappaleen yleisellä surumielisellä poljennolla. Kappaleen esityksessä äänimaisema ja musiikki liittyvät läheisesti toisiinsa ja ehdottavat sellaisia subjektiivisuuden muotoja, joissa korostuu erottumattomuus ja jatkuvuus ympäristön kanssa, ei-olemassaolo (tai kaikkiallinen olemassaolo) yhtä paljon kuin olemassaolo. Laulun tekstissä kuvattu ja vokaalisen ja soittimellisen läsnäolon kautta ehdotettu subjekti hahmottuu vasten maiseman ja fyysisen ympäristön vääjäämättömiä liikeprosesseja. Kyseessä on vastakkaiset, keskihakuiset ja keskipakoiset voimat, jotka yhdistettynä luovat vaikutelman elämää henkivän liikkeen täyttämästä ympäristöstä, nykypäivän *anima mundi*ta, tai vastaavasti ihmisyydestä, joka on kääntynyt joksikin, joka on vähemmän tai ei lainkaan inhimillistä.

Ympäristöllisen jatkuvuuden (ekologisuuden) vaikutelma liittyy myös kysymykseen historiallisesta jatkuvuudesta. Välittömimmillään ”Heysátan”-kappaleen esitys *Heima*-elokuvassa on saman kappaleen studioversion muunnos ja -esitys. Tuloksena on kouriintuntuva irrallisuus tai pikemminkin kiinnittyminen, sillä jälkikäteen ajateltuna nimenomaan studioäänitettä voidaan pitää ympäristöstä ja konteksteista irrotettuna kokonaisuutena (studiothan ovat eristettyjä tiloja). Äänelliseltä kannalta esitys muodostuu ekologisen kehysten purkamisen ja ekologisen uudelleen-kehystämisen tapahtumaksi, jolla on hyvin konkreettinen luonne. Lisäksi laulun toteutuksen ilmentämä ekologinen tiedostavuus nostaa esille musiikin soivissa äänissä resonoivia ympäristöllisiä ja historiallisia tilanteita koskevia kysymyksiä.

Ekologinen kehystäminen tarjoaa hedelmällisen näkökulman myös kappaleeseen ”Gitardjamm”, joka on kuvattu ränsistyneen kalatehtaan silakkaöljysäiliössä, autioituneessa Djúpvíkin kylässä (kuva 3a; 48:24). Tässä esimerkissä olennaisinta on tehdastilan kaikuista akustiikka pikemminkin kuin kehystävä äänimaisema. Suljettu tila viittaa kuitenkin itsensä ulkopuolelle – kuten kehykset aina tekevät – esimerkiksi Atlantin valtameren ja tehtaan läpi kulkeneisiin kaloihin. Ennen kappaleen alkua kuullaan rantaan iskevien aaltojen ääniä ja kamera kuvaa käyttämättömiä koneita, ruostuvaa laivaa ja mätäneviä kalanruhoja. Ulkopuolisen ja sisäpuolisen äänen ristiinhäilytys, joka sulauttaa ne toisiin-

sa, johdattaa sähkökitaran kiertoääneen, ja historiallinen paikka alkaa uudelleen-soida musiikissa aavemaisella tavalla. Tällainen esitysakustii-
kan huomiointi muistuttaa niitä säveltäjä Pauline Oliveroksen esityk-
siä, joissa arkkitehtoniset kaiut muodostavat monitasoisia soivia raken-
nelmia. Sigur Rós -yhtyeen jäsenet pohtivat esitystilan historiallisia ja
soivia resonansseja elokuvaan sisältyvissä haastatteluissa, joita rytmit-
tää historiallinen kuvamateriaali kalastajista ja rahiseva Schlager-valssi
(ks. myös Þorbjörg 2014). Kappale hyödyntää rakennuksen kaikuisaa
akustiikkaa jousisoitinten pitkissä ja resonoivissa äänissä sekä Birgis-
sonin volume-pedaalin avulla luomissa leijuissa, ylä-ääniksiä täynnä
olevissa soinneissa.

Elokuvan seuraavassa kappaleessa ”Vaka” hyödynnetään jälleen laa-
jaa ympäristöllistä äänikehystä ja tarjotaan selkeä ympäristöllinen viesti
(56:14). ”Vaka”-kappaleen ensimmäinen puoli esitetään akustisesti ul-
kona. Tämä on symbolinen vastalause juuri rakennetun Kárahnjúka-
rin voimalaitoksen tuottamalle sähköntuotannolle (kuva 3b). Vuon-
na 2009 valmistuneen voimalaitoksen pääasiallinen tehtävä on antaa
energiaa läheiselle alumiinjalostamolle (mihin laulaja Birgisson viit-
taa haastattelussaan kriittiseen sävyyn). Myös tässä kappaleessa ajan ku-
luminen ja maisemien dramaattiset muutokset kytketään koskettavalla
tavalla musiikkiin. Mykistävimpiin näkymiin kuuluu Hálslónin tekoal-
taaseen katoava maantie (kuva 3c). Maiseman kadotessa katoavat myös
kollektiiviset muistot. Musiikki on osaltaan vastuussa näiden muistojen
säilymisestä. Harmonin perinteinen sointi – kuten myös ”Heysátan”-
kappaleessa – sekoittuu Birgissonin kontratenoriaänen, vibrafonin,
jousisektion, akustisen basson ja akustisen kitaran kanssa harmonioik-
si, jotka muistuttavat virsimäistä/hymnimäistä äänenkuljetusta. Pidä-
tykset, sointukäännökset sekä duuri/molli-harmonioiden moniselittei-
syys luovat jatkuvaa syklistä liikettä ”Vaka”-kappaleessa. Laulun soinnut
kulkevat syklistä Des-duurista Es-duuriin, f-molliin, Es-duurin terssi-
käännökseen ja lopulta As-duuriin, palaten jälleen Des-duuriin. Toinen
sykli on samantapainen, mutta laskeutuu Des-duurilta As-duurin terssi-
käännökseen ennen f-mollia sekä jättää terssikäännöksen pois Es-duu-
rista. Näin syntyy kaksi erilaista basso-ostinatosykliä: des-es-f-g-as,
sekä des-c-f-es. Vaikka As-duuri nousee vahvimaksi kotisävellajiksi,



Kuva 3a. Jónsi Birgisson ja Amiina-jousikvartetti esittävät kappaletta ”Gitardjamm” käytöstä poistetun kalatehtaan silakkaöljytankissa.



Kuva 3b. Sigur Rós esittämässä kappaletta ”Vaka” akustisesti Kárahnjúkar-vesivoimala-projektin läheisyydessä. Projekti on lajissaan laajimpia koko Euroopassa.



Kuva 3c. Tie häviää Háslón-tekoaltaaseen Kárahnjúkarin vesivoimala-alueella.



Kuva 3d. Uusi Kárahnjúkastifflan pato Kárahnjúkarin vesivoimalan alueella.

vankkoja ehdokkaita on myös modaalinen f-molli tai ehkä jopa lydynen Des-duuri. Laulun melodia vahvistaa mollitonaalisuuden melankoliaa ensimmäisen syklin ensimmäisen kolmen soinnun aikana, päätyen jännitteeseen duuridominantin terssikäännökseen. Toinen sykli kallistuu enemmän f-mollin puolelle. Vaikka johtosäveltä ei koskaan esiinny eikä laulu täten koskaan suoranaisesti moduloi f-molliin, harmonian modaalinen luonne ja instrumenttien soiva yläsävelsarjojen käyttö (puhtaat kvintit, terssit sekä suuret ja pienet septimit) kappaleen yleisessä äänimaailmassa paitsi tukevat bi- tai polytonaalisuuden ajatusta myös kyllästävät kappaleen mielteliällä tunnelmalla, joka tukee verkkaista tempoa ja vapaata fraseerausta.

Musiikin elegisyys ja ympäristön tuhoutumista koskeva selväsanainen viesti tulee ilmi myös siinä, kuinka musiikki resonoi perinteisten arvojen kanssa silloinkin, kun se pyrkii (idealistisesti) emansipaatioon äänen tasolla. On ironista, että yhtye vaikuttaa tarvitsevan sähköä kappaleen viimeisissä ostinato-jaksoissa rakennetun padon ja aavemaisen ei-mihinkään johtavan tien synnyttämiä kokemuksia vastaavan musiikillisen intensiteetin saavuttaakseen. Siirtyminen akustisesta, vapaasti ympäristön kanssa kommunikoivasta lo-fi-äänimaailmasta (tuulen äänen sekoittuminen musiikkiin, huono kuuluvuus) sähköisesti vahvistettuun ja siten vähemmän ympäristön äänet huomioivaan esiintymiseen ei ole niinkään esityksen yhtenäisyydestä tai poliittisista päämääristä luopumista vaan huomion siirtämistä siihen, kuinka suhteemme teknologiaan on digitaalisena aikana hyvin kompleksinen. Olisi naiivia esittää, että aikamme tuotantoteknologiaa ja siihen liittyviä riippuvuussuhteita ei olisi olemassa, koska ne läpäisevät minkä tahansa digitaalisen ajan massamarkkinoille suunnatun teoksen sekä materiaalisella että symbolisella tasolla. Tämä transiitio kuitenkin tekee kuulija-katsojalle selväksi, että teknologian tuotantomekanismit läpäisevät tämän teoksen.

Musiikin pintatasossa on kansanomaisia musiikin tekemisen sävyjä. Näin on etenkin silloin, kun elokuvassa kuvataan musiikin tekemistä hylätyissä kirkkoissa, maalaistaloissa ja muissa sosiaalisissa tiloissa. Vielä pari sukupolvea sitten islantilaiset elivät, kuten suuri osa pohjoismaiden asukkaista, lähes yksinomaan kalastukseen ja maanviljelyyn nojaavissa maaseutuyhteisöissä. Moni meistä tunnistaa *Heimassa* kuva-

tun kaltaiset esiteolliset yhteisöt ja ehkä kokee sydämessään elokuvan kerronnan kaltaisia nostalgisia pistoksia. Tai yhtä hyvin saatamme kokea ristiriitaisia tai maaseutuelämää väheksyviä tuntemuksia. Filosofi ja sosiologi Maurice Halbwachsin (1992) mukaan kollektiiviset muistot puhuttelevat meitä fyysisen ympäristön välityksellä, jokapäiväistä elämämme ympäröivien staattisten objektien kautta. *Heimassa* esiintyvät rakennukset on tehty oman aikansa fyysisten, sosiaalisten ja taloudellisten reunaehtojen mukaisesti. Nykyisin niiden ilmentämää elämänmuotoa ei sellaisenaan enää ole olemassa, mutta siihen liittyvä tilallinen viittausten kehys, joka kattaa niin yhteisöt kuin ympäristön, on riittävän selvä tehdäkseen kollektiivisista muistoista saavutettavia tai kuvitteellisia – Benedict Andersonin termille antamassa merkityksessä. Halbwachsin (1992) mukaan kollektiivisia muistoja ei nimittäin tarvitse suoraan kokea eikä niitä tarvitse omaksua historiankirjojen tai muiden muodollisen oppimisen kanavien kautta vaan ne periytyvät myös suullisesti todellisissa ja virtuaalisissa yhteisöissä toimivien ihmisten ja tällaisten yhteisöjen materiaaliin objekteihin jättämien jälkien kautta.

Heima ilmentää sellaisia kollektiivisia muistoja, joiden palauttaminen mieleen – tai osittainen keksiminen – voi olla helpompaa pohjoismaisessa kontekstissa, jossa maaseutuelämä on osa monien ihmisten suoraa kokemusta tai on ainakin läsnä vanhempien sukupolvien elävissä muistoissa. Tällä väitteellä ei ole tarkoitus essentialisoida tai romantisoida perinteisiä pohjoismaisia identiteettejä. On kuitenkin totta, että niin islantilaisilla kuin samankaltaisten yhteisöjen asukkailla muissa pohjoismaissa ja muualla maailmassa on usein vahva psykologinen side historialliseen maalaiselämäkuvastoon. Tämä johtuu osittain siitä, että kaupungistuminen on näillä alueilla historiallisesti nuori ilmiö (ks. esim. Magnússon 2010). Toki tavat, joilla näitä kokemuksia hyödynnetään, vaihtelevat suuresti kulttuurisesta tilanteesta ja ideologisista päämääristä riippuen. On myös mahdollista valita joko muistavansa tai unohtavansa kollektiiviset muistot; on mahdollista luoda uusia identiteettejä erilaisten prioriteettien ja uskomusten pohjalta. Historiallisista olosuhteista ja moninaisin tavoin toisiinsa kietoutuneista kulttuurisista arvoista johtuen tässä esitetyn kaltaiset kulttuuriset muistot ovat kuitenkin osoittautuneet kestäviksi.

Kuten tiedetään, turmeltumatonta pohjoista ympäristöä koskeva kuvasto on muodostunut monissa kulttuurisissa konteksteissa mallikuvaksi kansallistunnetta korostaville populistisille ideologioille. Viime aikoina kuvastoa on kuitenkin hyödynnetty islantilaisissa ja muiden pohjoismaiden indie- ja hipsteri-alakulttuureissa hyvin erilaisella tavalla. Niistä on tullut symbolisia keinoja ekologisesti tuhoisan monikansallisen konsumerismin vastustamisessa (ks. esim. Þorbjörg 2014). Se mittakaava, jolla ihmiset ovat kiinnostuneet kadonneiden yhteisöjen palauttamisesta mieliin sekä maalaiselämän uudelleen kokemisesta, vahvistaa ajatusta, jonka mukaan kyseessä on vahva affektiivinen jäänne, joka on kuin jungilainen kollektiivinen alitajunta yhdistettynä idealisoi-viin toiveisiin (Assmann 1995; 2011). Ei pidä unohtaa, että kollektiiviset muistot ovat olemassa myös silloin, kun yhteys muiston todelliseen lähteeseen on kadonnut. Kollektiivisten muistojen rajat ovat siis samat kuin inhimillisen mielikuvituksen rajat. (Assmann 1995; 2011.)

Voikin esittää, että *Heima* kannustaa kuulija-katsojia ottamaan osaa ”virtuaaliseen ekoturismiin”, joka kulminoituu joskus todelliseen ekoturismiin Islannin kaltaisissa paikoissa (ja siihen väistämättömään hii-lijalanjälkeen, jonka sinne matkustaminen aiheuttaa). Islannin ”pi-laantumattomat” maisemat ja arkkitehtoniset tilat alkavat helposti symboloida vaihtoehtoja post-teollisen kapitalismin ”abstrahoiduille ti-loille”, kuten sosiologi Henri Lefebvre niitä kutsui (Lefebvre 1991, 49–53). Islantilaisen kansallisvaltion taustaa vasten tarkasteltuna tällainen viesti voi saada erityistä kaikupohjaa, sillä maa on selviytynyt huonom-min kuin moni muu valtio siinä murroksessa, joka on tapahtunut siir-ryttäessä paikalliseen tuotantoon perustuvasta taloudellisesta ajattelus-ta äärimmäiseen spekulatiiviseen kapitalismiin, jossa paikallisuudella ei ole juuri merkitystä (ks. Magnússon 2010). Tämän murroksen moni-mutkaisuus on piirtynyt islantilaiseen maisemaan käyttämättömien so-siaalisten tilojen muodossa. Näiden tilojen sijoittuminen suhteellisen turmeltumattomaan maailman kolkkaan konkretisoi nykyisten ympä-ristökäytösten luonnetta.

Lopuksi: lähempi lukeminen ja ekometodologia

Tämän artikkelin alatekstinä on ollut alussa esittämäni väite, jonka mukaan ekologiset tutkimukselliset lähestymistavat hyötyvät keskustelusta lähilukumenetelmien kanssa. Uskon Aaron S. Allenin tapaan, että ekokriittiset lähestymistavat (ja ekomusikologia) auttavat pohtimaan myös niitä perustekijöitä, joilla lähestymme mitä tahansa ilmiötä. Ekokriittisessä tutkimuksessa on runsaasti mahdollisia lähestymistapoja. Valitsemassani lähestymistavassa kiinnitetään huomio pintatasolla erottuviin tekijöihin tavalla, joka muistuttaa geertziläistä ”tiheää kuvausta” (Geertz 1973) ja kokemuksen ja affektiivisten reaktioiden syntymistä osana kulttuurista ja käsitteellistä kokonaisuutta. Kehystäminen, uudelleen-kehystäminen ja kehysten purkaminen ovat kaikki arvokkaita keinoja ekokriittisessä luennassa, koska tapahtuman tai esityksen ymmärtäminen ekologisesti on, määritelmällisesti, viittaussuhteiden – tai viittauskehysten (engl. *frames of reference*) – välisten yhteyksien luomista. Ympäristöä koskeissa keskusteluissa tämä tarkoittaa olemassa olevien näkökantojen laajentamista kohti ei-inhimillistä maailmaa.

Ekokriittinen lähemmän lukemisen käsite liittyy mediatutkija Sean Cubittin ajatuksiin. Yksityiskohtiin keskittyminen – kuten ympäristön äänet musiikin taukojen aikana ”Heysátan”-kappaleessa – muistuttaa Cubittin tapaa pohtia ”anekdoottimaisia todisteita” (Cubitt 2013). Anekdootit ovat Cubittin mukaan pikemminkin kokemuksellisia ja yhteyksiä luovia kuin tiukan analyttisiä. Cubittin vankkumaton anekdootin puolustus nojaa näkemykseen, jonka mukaan

ainutlaatuinen esimerkkitapaus voi kertoa tutkijalle yhtä paljon kuin tilastolliset otokset tai sellaiset abstraktiot, jotka näyttäytyvät aksioomina (on olemassa sellainen X, joka...), hypoteeseina, karttoina tai diagrammeina. Paino on sanalla ”ainutlaatuinen”. Anekdootin ydin ei ole sen tyypillisuus vaan sen erityisyys. Sen alkuteksti on Clifford Geertzin *Thick Description* (1973) mutta sen historiaan kuuluu myös lähiluvun perinne.⁴ (Cubitt 2013.)

Cubittin tapa uudelleenarvioida anekdootin tutkimuksellista merkitystä korostaa hänen haluaan nostaa tutkimus samalle tasolle kuin ”yk-

silölliset runot, maalaukset, esitykset, elokuvat sekä teot ja historialliset tilanteet” (Cubitt 2013). Hän pyrkii argumentoimaan sen puolesta, että lähiluku olisi muita tiedonhankinnan menetelmiä täydentävä – ei niitä vastustava – tutkimisen tapa. Aivan kuten olen itse esittänyt toisaalla (Richardson 2012a; 2016b), Cubitt puolustaa olemassa olevien lähestymistapojen yhdistämistä ja painottaa kuvailevien – filosofisin termein induktiivisten – ja affektiivisia kokemuksia valaisevien analyytisten menetelmien merkitystä arvottavien teorioiden ja käsitteiden perustana. Tämän kaltainen ote ei voi kulttuurianalyysissä ohittaa eettisiä kysymyksiä: merkityksellisiä yksityiskohtia ja niiden yhteyksiä filosofiin näkökohtiin ei voi sivuuttaa. Kyseessä on esimerkki tietämisen ekologisesta kehystämisestä, joka ei ole vain vakava asia vaan sisältää myös olennaisia mielihyvän elementtejä. Itse asiassa aistimuksiin liittyvä mielihyvä nimenomaan välittää tai kätkee kriittisiä viestejä.

Kehykset liittyvät kysymykseen niistä tavoista, joilla tietoa luokitellaan ja joilla näitä luokittelemisen tapoja puretaan tosielämän tilanteissa. Kyseessä on pohjimmiltaan ekologinen ongelma, mutta se sopii hyvin yhteen monien humanistisessa tutkimuksessa – ekokriittisissä, queer-tutkimuksessa, paikan ja tilan tutkimuksessa jne. – esille nousseiden ongelmien kanssa. Kehystämistä koskevat keskustelut ovat relevantteja myös esittämisen ja audiovisuaalisuuden tutkimuksen kannalta kuten myös laajemmissa kysymyksissä multimodaalisuuden roolista musiikissa. Nämä alat ovat muokanneet käsityksiämme siitä, kuinka moninaisin tavoin musiikilliset tapahtumat voivat tarjota (engl. *afford*) merkityksiä (ks. Richardson & Gorbman & Vernallis 2013; Vernallis & Herzog & Richardson 2013). Ensimmäinen analyysini osoitti, kuinka musiikiton musiikkivideo ravistelee valtavirtamusiikkivideoiden tilallista kehystämistä koskevia käsityksiä. Vaikka Psyn ”Gangnam Style” -videon alkuperäistä ääniympäristöä on mahdollon rekonstruoida (muuten kuin perinpohjaisella foley-työllä), sen paljastaminen, millainen se voisi olla, on erityisessä mielessä ekologisesti motivoitunut ja ekokriittisesti tulkittavissa oleva kehystämisen ele. *Heimassa* Sigur Rós esittää aikaisemmin levytettyjä kappaleita uudenaikaisessa ympäristössä ja tuo kappaleet ”kotiin” (ja samalla kuvittelee, millainen tämän kodin luonne olisi). Tämä auttaa yleisöä kokemaan kappaleet voimakkaasti ja uusin

tavoin. Samalla *Heima* nostaa pintaan monimutkaisia kysymyksiä kulttuurisesta identiteetistä ja ympäristöllisestä vastuusta.

Viitteet

¹ Tämän artikkelin laajempi englanninkielinen versio on julkaistu aiemmin toisaalla. Ks. Richardson 2016a. Artikkelin on suomentanut Juha Torvinen.

² Samantyyppisistä tähän artikkeliin vaikuttaneista lähestymistavoista ks. esim. Torvinen tulossa a; tulossa b; Välimäki 2009.

³ ”Hello, this is the original author of the video. This video has been copied, degraded and reuploaded without my permission. This hurts my image, affects my career and breaks the copyright of me and all involved authors. I urge you to take the video down immediately.” (TheGangnamStyleHD 2012.)

⁴ ”[–] the unique instance can teach researchers as much as statistical samples or those abstractions that arrive either as axioms (there exists an X such that...) or hypotheses, maps or diagrams. The word ‘unique’ requires stressing. The core of the anecdote is not its typicality but its specificity; its ur-text is Clifford Geertz’s *Thick Description* (1973) but its history includes the tradition of close reading.”

Lähteet

Audiovisuaalinen aineisto

Gackowski, Mikolaj. 2012. Music videos without music: Gangman Style by Psy, <http://www.youtube.com/watch?v=f6ZSZbNfSpk>. (Sivuilla käyty 18.6.2013.)

TheGangnamStyleHD. 2012. Psy – Gangnam Style, <https://www.youtube.com/watch?v=9d17dJ1dafA>. (Sivuilla käyty 18.6.2013.)

Heima. 2007. [Sigur Rós -yhtyeestä kertova dokumentaarinen elokuva.] Ohjaus Dean DeBlois. DVD 5099951041892.

Julkaisemattomat lähteet

Umhas, Hae-kyung. 2013. K-pop Diplomacy and Pop Cosmopolitanism: The Place of Asian Pop on the Global Stage. Esitelmä, 17th International IASPM conference, Gijón, Espanja, 27.6.2013.

Kirjallisuus

- Allen, Aaron S. 2012. Ecomusicology: Bridging the Sciences, Arts, and Humanities. Teoksessa *Environmental Leadership: A Reference Handbook*, toim. D. R. Gallagher, 373–381. New York: Sage.
- Assmann, Jan. 1995. Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique* 65, Spring–Summer: 125–133.
- . 2011. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance, and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bal, Mieke. 2002. *Traveling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press.
- Bateson, Gregory. 2000. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago & London: University of Chicago Press. Ilmestyi alun perin 1972.
- Chion, Michel. 2003. *Film, A Sound Art*. Käänt. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.
- Clarke, Eric & Dibben, Nicola & Pitts, Stephanie. 2009. *Music and Mind in Everyday Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Cook, Nicholas. 2013. Beyond Music: Mashup, Multimedia Mentality, and Intellectual Property. Teoksessa *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, toim. John Richardson & Claudia Gorbman & Carol Vernallis, 53–76. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Cubitt, Sean. 2005. *EcoMedia*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- . 2013. Anecdotal Evidence. *Necsus: European Journal of Media Studies* 2 (1): 5–18, <http://www.necsus-ejms.org/anecdotal-evidence/>. (Sivuilla käyty 3.6. 2014.)
- DeNora, Tia. 2000. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Garrard, Greg. 2004. *Ecocriticism*. London & New York: Routledge.
- Geertz, Clifford. 1973. *The Interpretation of Cultures: Selected Essays by Clifford Geertz*. New York: Basic Books.
- Glotfelty, Cheryll. 1996. Introduction: Literary Studies in an Age of Environmental Crisis. Teoksessa *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, toim. Cheryll Glotfelty & Harold Fromm, xv–xxxvii. Athens, GA & London: The University of Georgia Press.

- Goffman, Erving. 1961. *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- . 1974. *Frame Analysis: An Essay on the Organisation of Experience*. Boston: Northeastern University Press.
- Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collective Memory*. Käänt. Lewis A. Coser. Chicago: University of Chicago Press.
- Katz, Mark. 2004. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Berkeley: University of California Press.
- Korsgaard, Mathias. 2013. Music Video Transformed. Teoksessa *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, toim. John Richardson & Claudia Gorbman & Carol Vernallis, 501–521. New York & Oxford: Oxford University Press.
- Lefebvre, Henri. 1991. *The Production of Space*. Käänt. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell. Ilmestyi alun perin 1974.
- Magnússon, Sigurður Gylfi. 2010. *Wasteland with Words: A Social History of Iceland*. London: Reaktion Books.
- Moore, Allan F. 2012. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. Farnham: Ashgate.
- Pedely, Mark. 2012. *Ecomusicology: Rock, Folk, and the Environment*. Philadelphia: Temple University Press.
- Richardson, John. 2012a. *An Eye for Music: Popular Music and the Audiovisual Surreal*. New York & Oxford: Oxford University Press.
- . 2012b. On Music Criticism and Affect: Two Instances of the Disaffected Acoustic Imaginary. Teoksessa *Critical Musicological Reflections: Essays in Honour of Derek Scott*, toim. Stan Hawkins, 139–158. Farnham: Ashgate.
- . 2016a. Closer Reading and Framing in Ecocritical Music Research. Teoksessa *Music Moves: Musical Dynamics of Relation, Knowledge and Transformation*, toim. Charissa Granger & Friedlind Riedel & Eva-Maria Alexandra van Straaten & Gerlinde Feller, 157–193. Hildesheim & Zürich & New York: Olms.
- . 2016b. Ecological Close Reading of Music in Digital Culture. Teoksessa *Embracing Restlessness: Cultural Musicology*, toim. Birgit Abels, 111–142. Hildesheim: Olms.

Richardson, John & Gorbman, Claudia. 2013. Introduction. Teoksessa *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, toim. John Richardson & Claudia Gorbman & Carol Vernallis, 1–38. New York: Oxford University Press.

Richardson, John & Gorbman, Claudia & Vernallis, Carol, toim. 2013. *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*. New York: Oxford University Press.

Þorbjörg, Daphne Hall. 2014. Nostalgic Ideology in the Film *Heima* by the Icelandic 'krútt' Band Sigur Rós. *Social Alternatives* 33 (1): 39–43.

Torvinen, Juha. (Tulossaa.) The Ecology of the Northern Tone: A Phenomenological Approach with Examples from Erik Bergman and John Luther Adams. Teoksessa *Music and Ideas of North*, toim. Rachel Cowgill & Derek B. Scott. New York & London: Routledge.

———. (Tulossa b.) Atmosphere and Northern Music: Ecomusicological-Phenomenological Analysis of Kalevi Aho's *Eight Seasons*. Teoksessa *Music as Atmosphere: Collective Feelings and Affective Sounds*, toim. Friedlind Riedel & Juha Torvinen. London & New York: Routledge.

Vernallis, Carol & Herzog, Amy & Richardson, John. 2013. *The Oxford Handbook of Sound and Image in Digital Media*. New York: Oxford University Press.

Välimäki, Susanna. 2009. Green Music. *Finnish Music Quarterly* 3: 18–23.

"Kaikki elämän makeus ja riemu". Aistielämäkerrallisen kävelyn taide ja tiede

Maantieteilijä Tim Edensor on useaan otteeseen arvostellut perinneteollisuuden tapaa mobilisoida valikoituja menneiden paikkojen muistamisen tapoja. Yhtenäisen tarinan ajatellaan palvelevan paremmin tuotteistamista, mutta tosiasiassa menneisyyden tulkitsemisen kiinnostavan moninaiset ja ristiriitaiset mahdollisuudet kadotetaan yhtenäistämisen kannibalisovassa prosessissa. (Ks. esim. Edensor 2002; 2008.) Konservatiivinen tarve entistää menneisyys, esimerkiksi kansallinen muisti, tavoittelee myös yhtenäistä narratiivia (Boym 2001). Harhaanjohtavan yhtenäisyyden metsästäminen sijasta jokapäiväisten, sosiaalisen muistin yhteisten viitekehysten avulla voidaan jäljittää useita erilaisia kertomuksia menneisyydestä. Nämä liittyvät yksilöllisiin muistoihimme epäselvin ja monitulkintaisin tavoin (Boym 2001, 52; ks. myös Järviluoma 2009).¹

Tässä artikkelissa tarjoan esimerkin liikkuvasta metodista, joka näkemykseni mukaan ei kannibalisoi menneisyyttä Edensorin mainitsemalla tavalla: *aistielämäkerrallisen kävelyn*. Metodi sinänsä saattaa vaikuttaa yksinkertaiselta. Aivan ensimmäiseksi pyydät ihmistä – tai ryhmää – valitsemaan reitin, joka on ollut heille lapsena tai nuorena merkityksellinen. Seuraavaksi neuvot henkilö[it]ä kävelemään kanssasi valitulla tiellä ja kertomaan äänistä, tuoksuista ja tuntemuksista, joita he tällä reitillä kokivat lapsuudessaan tai nuoruudessaan. Äänitöt keskustelun. Yleensä dialogi tai ryhmäkeskustelu – lyhyesti sanottuna aistimuistelu – tilan halki liikkuessa tuottaa rikkaita kuvauksia aistiympäristöstä. Pöydän ääressä tehdyin haastatteluin ei saavuteta samaa elävyyttä. (Järviluoma 2009; 2016.) Tieteen tekemisen tapana aistielämäkerrallinen

kävely suhteutuu paikkasidonnaiseen taiteeseen. Taide ei voi kuitenkaan omia aisteja: äänimaisematutkimus on aivan alkumetreiltään saakka tarjonnut työkaluja kokemusten tutkimiseen ja ymmärtämiseen taiteellisia keinoja lainaten. (Järviluoma & Vikman 2013, 648.)

Metodilla on moninaiset juuret. Tässä artikkelissa käytettyä muotoa kehiteltiin vuosina 1999–2004 Suomen Akatemian rahoituksella toteutetun *Acoustic Environments in Change* -tutkimushankkeen (AEC, suom. *Ääniympäristöt muutoksessa*) etnografisen työn kuluessa. Projektissa analysoitiin 2000-luvun alun eurooppalaisten kylien äänimaisemia (Järviluoma et al. 2009); tuloksia myös vertailtiin kanadalaisen tutkija- ja taiteilijaryhmän samoissa kylissä vuonna 1975 tekemiin äänimaisema-analyysseihin (ks. Schafer 1977). metodi ja sen nimi on kehkeytynyt edelleen ja elänyt vuosien kuluessa tutkimustyön prosesseissa. AEC-projektin aikaan puhuin äänimuistokävelystä (*sonic memory walking*), myöhemmin aistimuistelukävelystä (*sensory memory walking*, ks. Järviluoma 2016).

Keväällä 2014 johdin yhdessä äänimaisematutkija Noora Vikmanin kanssa osallistavaa, EU-rahoitteista kehittämisprojektia *Hiljaisuus ja kuunteleminen pohjoiskarjalaisen matkailuosaamisen resursseina*. Projektin yhtenä tavoitteena oli kartoittaa maakunnan hiljaisia ja akustisesti kiinnostavia alueita, ja erinomaisena välineenä tähän työhön ajattelinkin kokeilla aistikävelyä. Toukokuussa 2014 otin yhteyttä kolmeen 69–85-vuotiaaseen pohjoiskarjalaiseen henkilöön ja tein heidän kanssaan kävelyitä. Kirjailija Heikki Turusen ja muiden pohjoiskarjalaisten kanssa vuonna 2014 tehdyt kävelyt olivat samalla kokeilututkimusta, ”pilotti”, joka johti meneillään olevaan eurooppalaisten aistittujen elinympäristöjen SENSOTRA-tutkimusprojektiin. SENSOTRA:ssa olen päättänyt ihmismaantieteilijä Pauli Karjalaisen (esim. 2006) topobiografian hengessä puhumaan aistielämäkerrallisen kävelyn metodista (*sensobiographic walking*).

Alun perin kävelemisen metodinen yhdistäminen muistelemiseen kiehtoi minua siksi, että sen harjoittamisessa onnistuin yhdistämään useita pitkäaikaisia tutkimusintressejäni: sosiaalisen muistelun tutkimuksen (engl. *social remembering*; ks. esim. Misztal 2003), akustemologian (Feld 1996) sekä paikkasidonnaisten menneisyyksien analysoinnin (engl. *em-*

placed pasts; Casey 1987). Olin kiinnostunut ruumiillisuudesta, lihallisesta ihmisestä, joka liikkuu tilan halki, kuuntelee, kuulee, haistaa, näkee; halusin oppia, miten äänten ja musiikin sosiaalinen ja henkilökohtainen muistelu kietoutuu yhteen dynaamisessa liikkeessä. Liikkeellä tarkoitan tässä yhteydessä kahta asiaa. Yhtäältä paikan merkitykset rakentuvat tilan halki dynaamisesti liikuttaessa, samalla kun kävelijät luovat suhteen tilaan ja heistä tulee sen tekijöitä (vrt. esim. Saarikangas 2002). Toisaalta menneisyyden muistelun prosessit ovat koko ajan liikkeessä. Ne ovat dynaamisia, tilannesidonnaisia, niihin vaikuttaa mielentila.

1960-luvun lopulla kanadalaisen säveltäjän ja akustisen ekologian pioneerin R. Murray Schaferin käynnistämän *World Soundscape Project* -hankkeen (WSP, suom. *Maailman äänimaisema -projekti*) varhaisissa ponnisteluissa kehittyi useita kokeilevia metodeja, joiden pohjalta me AEC-projektin tutkijat jatkoimme eteenpäin (jatkamisen ja jäljentämisen eroavuuksista ks. Hallam & Ingold 2007). Voisi sanoa, että jäljensimme hankkeessamme ainoastaan WSP:n innostuneen asenteen äänellisen elämän mikroanalyysia ja mikrohistoriaa kohtaan. Tieteenfilosofi Paul Feyerabendia (1993, 11) mukaillakseni ei ole menettelytapoja, jotka voitaisiin repäistä irti ainutlaatuisista tutkimustilanteista ja sitten soveltaa niitä muuhun tutkimukseen siten, että menestys olisi taattu. Niinpä me jatkoimme tutkimusta omia intressejämme kehittellen ja käytimme niitä metodeja ja teorioita, jotka kukin meistä koki relevanteiksi oman tutkimusasetelmamme kannalta (ks. Järviluoma et al. 2009, 18). Koska kuitenkin halusimme sanoa jotakin vuosien 1975 ja 2000 kylääänimaisemien suhteesta, teimme testejä myös vuoden 1975 äänimaisematestauksien osoittamien suuntaviivojen mukaan.

Edellä mainitussa, *Maailman äänimaisema -projektiin* kuuluneessa *Five Village Soundscapes* -hankkeessa (Schafer 1977; ks. myös Truax 2001) tutkijat veivät Skotlannissa sijaitsevan Dollarin kaupungin silloisen kaupunginsihteerin David Grahamin erilaisiin paikkoihin kotipaikkakunnallaan ja antoivat hänen puhua äänimuistoistaan, esimerkiksi jo lopetetun Dollarin rautatieaseman äänistä. Grahamin aistimuisti oli erinomainen. Lisäksi ajatus tai itse asiassa metodi, jonka nojalla hänet vietiin äänellisesti kiinnostaviin paikkoihin muistojaan kertomaan, osoittautui hedelmälliseksi. Äänimaisemasäveltäjä Hildegard Wester-

kamp, varhainen WSP-hankkeen jäsen, kirjoitti jo vuonna 1974 uraauurtavan artikkelin äänikävelystä (Westerkamp 2001). Samoin Andra McCartneyn (2014) kiinnostava tapa tehdä äänikävelyjä ja kirjoittaa niistä ansaitsee tulla huomatuksi.

AEC-kenttätömatkamme aikana Lesconilissa, Ranskan Bretagnessa, kaksi tiimimme jäsentä oli CRESSON-keskuksesta (*The Centre for Research on Sonic Space and Urban Environment Grenoble*): Nicolas Tixier (ks. Tixier 2002) ja Julien Oisans. He käyttivät Lesconilissa sosiologi Jean-Paul Thibaud'n kommentoitujen kaupunkikävelysten metodologiaa. Yhdistimme AEC:n piirissä kehitellyt kuuntelukävelyt ja CRESSONIN kaupunkikävelyt (ransk. *écoute située*) äänimuistelukävelyiksi, joille kehitelin myös nimeä *écoute resituée*. Jo tuolloin havaitsin, etteivät tutkittavat ihmiset juurikaan kykene tai halua kertoa vain yhteen aistiin liittyviä muistoja: aistit kietoutuivat kerronnassa yhteen. SENSOTRA:ssa ja sen pilotissa laajensin intressini jo lähtökohtaisesti koskemaan kaikkia aisteja, ei vain kuuloa ja kuuntelemista. Olenkin päättänyt käyttämään metodista nimitystä aistielämäkerrallinen kävely. AEC-tutkimusten jälkeen (ks. esim. Uimonen 2005; Järviluoma 2009; Järviluoma & Vikman 2013) muistelukävelymetodia on käyttänyt muun muassa Jennifer Schine (2014) monitieteisessä tutkimuksessaan ruumiillistuneista äänellisen tietämisen tavoista, ja hän on myös laajentanut metodia käsittämään pyöriäilemisen. Yi Yuan (tulossa) on soveltanut metodia tutkiessaan äänimaisemien kokemista kiinalaisissa zen-buddhalaisissa luostareissa munkkien, nunnien ja turistien perspektiiveistä – tutkimuksen kohteena olivat sekä kaupunkiluostarit että eristäytyneemmät vuoristoluostarit.²

Tässä artikkelissa keskityn yhteen kävelyyh, jonka tein erityisen tarakan aistimuistin omaavan henkilön, kirjailija Heikki Turusen (s. 1945) kanssa vuonna 2014. Olin lukenut hänen romaaneitaan, ja vahvasti omaelämäkerrallisessa *Tulilinnussa* (2009) on yksi parhaista lukemistani äänellisen vieraantumisen kuvauksista maalta kaupunkiin muuttamisen jälkeen. Aurinkoisena toukokuun iltapäivänä tapasin kirjailija Turusen hänen syntymäkotikylässään Lieksan Vuonislahdessa. Toinenkin kirjailija, Tuula-Liina Varis (s. 1942), joka sattui osallistumaan kylässä pidettyyn seminaariin, osallistui kävelyyh. Hän halusi ehdottomasti

vain seurata sivusta ja pysytteli hiljaa – en siis ole vaientanut naiskirjailijan ääntä. Itse asiassa asetelma toimi oikein hyvin. Tuula-Liina auttoi kuuntelemalla – välillä minun oli keskityttävä kuuntelemaan äänen laatua kuulokkeitteni kautta ja yritettävä säätää mikrofonia tuulelta suojaan. Tällöin Heikki suuntasi puheensa Tuula-Liinalle.

Seuraavaksi kutsun sinut mukaan aistielämäkerralliselle kävelyyllemme. Koko kerronnan ajan kiinnitän erityistä huomiota tapoihin, joilla kylän läpi kävellessämme luomme aisteja, ääniä ja musiikkia kuvailemalla paitsi yhteisöjä myös erotteluja. Äänistä kimpoaa laaja yhteisöllisten ja yhteiskunnallisten vallan muotojen sarja.³ Ehdotan myös, että äänellisen intiimin käsite (ks. Hytönen et al. 2013) yhdistettynä aistielämäkerralliseen kävelyyntä tarjoaa hyödyllisiä kuulokulmia niihin vallan muotoihin, joita ääni prisman tavoin taittaa. Artikkelin loppupuolella tuon esiin taiteen tarjoamia kokeellisuuden mahdollisuuksia ja ongelmia (ks. Tiekso 2013), jotka liittyvät arkiseen, sosiaaliseen aistimuisteluun sukeluttamiseen ja samalla ekomusikologian tehtäviin ympäristökriisien aikakaudella.

Aistielämäkerrallinen kävely Vuonislahdessa kirjailija Heikki Turusen kanssa

Aistielämäkerrallisessa kävelyssä Heikki Turusen kanssa yhdistyvät lukemattomat eri perspektiivit ja liikkuvat valtapositiot. Tänäpä Turunen on yksi Suomen tunnetuimmista kirjailijoista, mutta kun aloitamme kävelyä entisen kyläkoulun pihalta, hän korostaa ujouttaan, pienuuttaan ja sitä tosiseikkaa, että hän tulee syrjästä, syrjäseudulta jopa Vuonislahden kylän keskustasta kuunneltuna. Hän kertoo aloittaneensa alakoulun kuusivuotiaana (Suomessa koulu yleensä aloitetaan seitsemän ikäisenä): ”Ihan mahottoman pieni oli(n), heinäsiirikka” (HT)⁴. Jo keskellä seuraavaa lausetta hän keskeyttää itsensä ja ihmettelee, miten nopeasti aika kuluu:

Ja muistan tuota sen, ihmeell... ajattele, miten pitkä aika siitä on! Kuusikymmentä, yli kuusikymmentä vuotta! Muistan ku hernekeitto haisi tuosta... [Nauraa]

Ensimmäinen äänimuisto, joka pulpahtaa esiin heti kävelyn alussa, liittyy koulupäivän alkuun ja siihen, kuinka kansakoulunopettaja pisti päänsä ulos ikkunasta aamulla tervehtiäkseen ja huusi: ”Hyvää huomenta, lapset! Hyvää huomenta!” Turunen itse huutaa kovalla äänellä niin, että tervehdys kajahtaa takaisin korviimme pihan puisesta koulurakennuksesta. Vaikka opettajan ääni tuli ikkunasta, äänessä oli kuultavissa auktoriteettia – samaa kuin Turusen kovassa äänessä – se oli ääni, tervehdys, johon koululaisen oli todellakin vastattava keskeltä pihaleikienkin.

Kun kanssakävelijä, Helmi, kysyy, mitä ääniä koulunpihalla kuului, Heikki jatkaa:

Sen muistan ku laulatti tuon Täällä Pohjantähden alla, opettaja. [Laulaa] ”On mun kotomaani, mutta tähtein tuolla puolen” siis mulle tuli kuolemankauhu. Sain ilmeisesti ensimmäisen paniikkihäiriöreaktion, sillón jo, tarkoittaa että pittää kuolla. Viekas, semmonen koululaitoksen viekas ilmoitus, että nyt on kuoleman hetki tullu. [Nauraa] Ihan piti vessaan piti mennä itkemään. Ihan hirveä kauhu tuli. [Helmi nauraa] Sen muistan vaan siitä, opettajan kauniista laulusta. (HT.)

Kertomus on hellyttävä, ja muistokin saattaa olla monille meistä tuttu. Suurin piirtein kuuden vuoden iässä useille valkenee se shokeeraava tosiasia, että kaikkien meidän on kuoltava. Turunen tajusi tämän, kun opettaja lauloi ja opetti lapsia laulamaan kauniin mutta surumielisen laulun elämän rajallisuudesta. Kiinnostavaa kyllä Turusen tulkinnassa – jonka hän toki tapansa mukaan esittää humoristisesti – tämä liittyy instituution valtaan ja voimaan aiheuttaa kuusivuotiaalle koulupojalle shokki, pojalle, joka on pieni kuin heinäsiirikka. Turunen nauraa siellä täällä, merkiten surun ja kauhun jo menneisyyteen kuuluvaksi samalla pehmentäen tarinan aiheuttamaa tunnemyrskyä sekä itselleen että meille kuuntelijoille.

Turunen muistaa koulun pihalta vielä yhden tärkeän äänen: ”Tuolla on jalkapallokenttä, pallon mätke kuulu kun isot pojat pelasivat jalkapalloa.” Siirrymme pois pihalta ja kävelemme viisikymmentä metriä kylätietä. Kirjailija vertaa Vuonislahden keskustan vilkkautta kotiinsa, joka sijaitsi kylän reunamilla, ”erämaassa”. Hänen oli yhdessä veljiensä

kanssa soudettava joka aamu järven kapeimman kohdan yli kouluun ja silloin, kun soutaminen kävi mahdottomaksi, kävellä viiden kilometrin matka järven ympäri. ”Tämä oli mahoton suuri liikepaikka tämä miun silmissä tämä Vuonislahen keskusta, kolme kauppaa, eiku neljä kauppaa. Plus seurojen talo. Täällä oli kaikki kylän riemut tässä.” (HT.) Jopa keskustan haju oli uusi ja erikoinen, eikä Turunen tänä päivänäkään tiedä, mistä haju tuli. Makeisen ja omenan haju, ”[s]e imelä karamellin [Tuula-Liina nauraa hiljaa taustalla] mikähän se imelä makee tuoksu, joka tuntu suuren maailman tuoksulta [tauko] tässä leiju tässä”. (HT.)

Aivan alusta saakka Heikin puhe sisältää ihmettelyä siitä, miten pienet asiat tekivät lapsen silloin, menneisyydessä, onnelliseksi: ”Höyryjuuna vielä puksutti sillen. Se vihelsi ja höyryt puhalsi. Sitä juostiin katsoomaan.” (HT.) Ja kun juhannus tuli, hänen isänsä antoi rahaa juuri ja juuri sen verran, että lapset saivat pullolliset limonadia ja paketin keksejä kylän kioskilta. Heikki osoittaa sormellaan:

Tuossa istuttiin kannon päällä ja juhlittiin sitä elämee. VOI HERRÄ ISÄ KU SE OLI HYVÄÄ se punanen limonaati ja keksi, keksit suussa rutisi. (HT.)

Ei edes Léonie-tädin tarjoama Madeleine-leivos Marcel Proustin (1871–1922) aistimuistelun klassikkokirjassa *Kadonnutta aikaa etsimässä* (1. osa 1913, suom. 1968; ks. Proust 2008, 55–58) olisi voinut maistua paremmalta kuin limonadin ja pyöreiden Ipnos-keksien yhdistelmä Heikille juhannuksena, kannonnokassa istuessa.

Me kävelijät vietämme jonkin aikaa tienpätkällä koulun lähistöllä, entisten kauppojen edessä.⁵ Nyt alkaa Heikin muistoista tulla esiin jo ristiriitaisuuksia, enimmäkseen poliittisia. Tuli selväksi, että hänen lapsuudessaan ”oikeat” maanviljelijät eivät käyneet vasemmistolaisessa E-osuusliikkeessä: ”Isä sano: Elkee menkö sinne, se on kommunistien kauppa, siellä haisee köyhän hiki [naurua].” (HT.) Heikin isän sanoista käy ilmi, että eroavuus köyhien eli kommunistien ja ”meidän” välillä rakennettiin hajuaistin avulla, mikä ei ole yllättävää, sillä toiseuttaminen juuri hajun perusteella on ollut historiallisestikin tavallista (ks. esim. Smith 2012).

Mutta eroavuuksia rakennettiin myös äänen, ja tanssin, välityksellä. Eri luokat, erilaisista sosiaalisista ja taloudellisista kerrostumista tulevat ihmiset ja affektit sekoittuivat erityisesti tanssilavoilla. Työväenyhdistys rakensi tanssilavan täsmälleen koulua vastapäätä vuonna 1958, ja selvähän se, että kaikki eivät tätä hyvällä kuunnelleet:

Muistan, yläluokilla oltiin, ja tyttöä rakastin PALAVASTI, ja yks Paa-vo Kukkonen ja [--] Aatu tekivät tätä tanssilavvoo, naputus kuuluu tuonne luokkaan, Opettaja, Sortavalan seminaarin kasvatti, isänmaallinen, uskonnollinen mies, [jatkaa kovalla äänellä kaikuvasti, hieno äänitys]: Lapset, älkää koskaan menkö tuohon mistä tuo pauke kuuluu, se on paheitten pesä, opitte huonoille tavoille, [Helmi nauraa] älkää koskaan. Sen takia varmasti hyökättiin heti, kun opettaja kielsi. Sillón oltiin iso-ja poikia, viiskytäkaheksan muistaakseni. (HT.)

Kuljemme nyt kohti laivarantaa, ja hiekkatie ratisee, kun Heikki ker-
too, kuinka lavalta raikui kesäiltoina *Illan viimeinen tango*⁶:

[Heikki puhkeaa laulamaan] "Loistavat yössä tähdet soitto hiljaa kai-kaa tango on illan viimeinen" tai "lalaikka lalaikka padaidaddaadaa dai" [kaikki nauravat] "suklaasydän sisällensä kätkee halvan sormuksen" [Heikki kysyy Tuula-Liinalta, muistaako tämä sanoja ja tämä sanoo muistavansa]. Vieno Kekkonen ja ketä niitä loilotti, Laila Kinnunen ne oli tyypillisiä ääniä siinä viiskytluvun lopulla, kuuskytluvun alussa vielä möyke tuola mäellä ja tappelun nujakat [naurua]. (HT.)

Heikki ei mainitse, että hänen isänsä olisi kieltänyt häntä tai hänen sisaruksiaan menemästä työväenyhdistyksen tanssilavalle. Jotkut maanviljelijät, erityisesti isojen tilojen omistajat, olivat hyvin tiukkoja tai ainakin yrittivät tosissaan estää lapsiaan menemästä sinne:

Muistan ko tuo [nimi], ison talon isäntä tullee, kolme hyvin kommeeta issoo poikaa, [--] isänsä kielsi, "siihen jos meette niin elekee tuluko takasin, mittään asiaa kottiin oo jos siihen TY-töväenyhdistyksen lavalle". Ne oli niin kovia nämä vanahanajan isojen talojen isännät näistä poliittisista. Pojat kun isäukko nukku karkasivat yöllä aitasta tänne tanssi-
maan, tangoa tanssittiin takapuoli pitkällä. Voi hele... (HT.)

Kun kysyin, oliko Vuonislahdessa koskaan hiljaista tuohon aikaan⁷, Heikki vastaa:

No varmaan viikolla oli. Tuota... Lauantai-iltana... itse asiassa kolmena iltana oli, kuvitella niin että pahimpaan tanssilavavillityksen aikaan, jollon mun varhaisnuoruus sattui, oli lauantai-iltana, pyhäiltana ja keskiviikkoiltana oli tanssit lavalla, kolme kertaa viikossa oli tanssit! (HT.)

Voi vain kuvitella millaisella voimalla, yhtäkkiä, työväenyhdistykseen liittyvät äänet tulvivat kylään paviljongista: kesäaikaan tanssiyhtyeiden ääniä saattoi kuulla peräti kolmena iltana viikossa. Äänet kaikuivat kauas osittain siksi, että kylässä ei 1950–1960-lukujen vaihteessa ollut paljoakaan moottoriliikennettä, vain hevosia, muutamia autoja ja 1950-luvulta eteenpäin mopoja ja moottoripyöriä.

Seurojentalot – sekä nuorisoseurantalot että työväentalot ja monet muut – rakennettiin usein kuntien ja kylien keskuksiin, kun ne yli sata vuotta sitten levisivät kaikkialle Suomeen. Tanssilavat kuitenkin rakennettiin (niitä rakensivat erityisesti urheiluseurat) kukoistusaikanaan 1950–1960-luvuilla kauemmaksi kylien keskustoista, järvien rannoille ja muihin luonnonkauniisiin paikkoihin. On suhteellisen harvinaista, että tanssilava rakennettiin aivan kylän keskusta suoraan koulua vastapäätä, niin kuin Vuonislahdessa tapahtui.

Se, että tanssilavan omisti työväenyhdistys, tekee tilanteesta kiinnostavan. Jo ennestään oli ihmisiä, jotka vastustivat tanssimista uskonnollisista syistä – tanssia pidettiin syntinä samaten kuin tanssimusiikin soittamista ja laulamista (ks. esim. Järviluoma 1986). Tässä tapauksessa kyseessä oli kaksinkertainen ”paha”: vasemmistolaisuus, jonka esimerkiksi Turusen isä summasi yksiselitteisesti ”kommunismiksi”, ja lisäksi tanssimisen synti, tanssimusiikki, joka värähteli koko kylän asujaimiston kehoissa ja mielissä kolmena iltana viikossa.

Jatkamme aistielämäkertakävelyämme kohti kylän laivarantaa ja -laituria. Polku kapeutuu ja asfalttipäällyste vaihtuu soraksi. Jalkamme saavat aikaan miellyttäviä ääniä Turusen kertomien tarinoiden taustaksi. Ohitamme talon, johon perustettiin keskiolutbaari vuonna 1969. Mainittuna vuonna Suomessa tuli voimaan lainmuutos, jonka nojalla keskiolutta sai ostaa muualtakin kuin alkoholiliikkeistä (Laki keskioluesta

[462/1968]). Uusi laki aiheutti varsinaisen keskiolutbaarien perustamisen ryntäyksen koko maassa. Baarien myötä kyliin levisi tärkeä ääni:

HT: Se oli aika hyvä kiva tuota yhistelmä tämä tuosta kulettiin sitte tuota ku oli tanssi-ilta

HJ: Baari, tanssilava

HT: kuuskytluvulla keskiolutta juotiin, keskiolut vapautu siitä se lähti baari tässä, siinä oli jukeboksi jossa soi jo Irwin Goodmanin tuota tuo ja Biitlesit [laulahtelee Beatlesin sävelmää] mitä näitä oli

HJ: Soititko sinä ja aina se

HT: Soitettiin tuota

HJ: Mitä

HT: No usein, no enimmäkseen myö soitettiin tangoja ja tango Humikoo, "Tuo tyttö kaunein saaren kaukaisen". Mutta opiskelijapojat jotka oli Lieksassa koulussa soittivat Biitlesiä, Rollareita. Mutta usein soitettiin myöki. Nehän oli aika kauniita ne vanhat ensimmäiset Biitles-sävelmät, nehän oli hyvin melodisia.

HJ: Kuuluko se ulos sieltä baarista

HT: Kuulu helevettiin asti mökä sieltä

[Naurua]

(HT.)

Kun kuuntelen keskusteluamme tarkasti, kuulen toisen – vaikkakin pienemmän – äänellisen, sosiaaliseen statukseen liittyvän särön. Kuulen tiettyä epäröintiä Heikin äänessä, kun hän vastaa kysymykseeni siitä, mitä kappaleita "he"⁸ soittivat baarissa. Aluksi hän kertoo, että he soittivat tangoja kuten *Tango Humiko*⁹, joka on orientalistinen, japanilaisvaikutteinen suomalainen tango vuodelta 1963. Sitten seuraa "mutta", mikä osoittaa, että oli olemassa muita, kilpailevia vaihtoehtoja. Niitä soittivat erityisesti "koulupojat" eli pojat, joilla oli mahdollisuus käydä lukiota ja hankkia itselleen koulutusta. Heidän makunsa kuulostaa modernimmalta, sillä he soittivat Beatlesia ja Rolling Stonesia, brittiyhtyeitä, jotka 1960-luvun loppupuolella olivat erittäin suosittuja ainakin niiden suomalaisten parissa, jotka tavoittelivat "modernimpaa" ja muodikkaampaa kulttuuria kuin mitä suomalainen tango oli.

Vuodet 1960-luvulta nykypäivään muodostavat Suomen historiasa keskeisen ajanjakson, johon sisältyy merkittäviä sosiaalisia ja kult-

tuurisia muutoksia. 1950-luvulla Suomi oli laajalti maatalousvaltainen ja ”esimoderni” maa. 1960–1970-luvuilla maanviljelyselinkeinon merkitys laski dramaattisesti ja alkoi nopea ja laajamittainen muutto kaupunkeihin ja esimerkiksi Ruotsiin. Suomen on sanottu tuolloin modernisoituneen. (Mäkelä 1986; Karisto & Takala & Haapola 1999.) Kun ajattelemme populaarimusiikkikulttuureita puoli vuosisataa sitten, Suomi oli – yksinkertaistetusti ajatellen – jakaantunut mentaalisesti ja maantieteellisesti kahteen osaan: maaseutumaiseen (tango-)Suomeen ja urbaaniin (jazz/pop/rock-)Suomeen (Hytönen et al. 2013). Jako on selvästi kärjistetty, esimerkiksi Turunen mainitsee, että ”he” soittivat usein yhtä lailla Beatlesia. Kuulostaa siltä, että Vuonislahden baarin puolijulkisessa tilassa ja sen ulkopuolisessa julkisessa tilassa oli läsnä, etnomusiikologi Andrew J. Eisenbergin sanoin, ”julkisen tilan kilpailevia logiikkoja” (Eisenberg 2013, 197).

Turusen selostuksesta tulee entistä kiinnostavampi, kun ajattelemme hänen elämänmittaista kiinnostustaan äärimmäisen tunteellista suomalaista iskelmä- ja tanssimusiikkia kohtaan – tanssilavojen musiikin kuunteleminen nuoruusvuosina leimasi hänen habitustaan syvästi, aivan kuten myrskyt merkitsivät naiset Lesconilin kalastajakylässä Bretagnessa asukkaiden omien sanojen mukaan (Järviluoma 2009). Kaiken lisäksi kolmesta Turusen kirjasta on tehty elokuva, ja nämä filmit ovat suuresti vaikuttaneet tanssilavakulttuurin sekä suomalaisten iskelmien ja tangojen tuntemukseen suomalaisten yleisöjen joukossa. Useat Turusen kirjoista sijoittuvat hänen kotikyläänsä Vuonisolahteen. Kaksi näistä kirjoista, *Simpauttaja* (1973) ja *Kivenpyörittäjän kylä* (1976), ovat tulleet kuuluisiksi myös elokuvina.¹⁰

Yhdessä *Simpauttajan* kohtauksessa Imppa, Turusen *alter ego*, tanssii kotonaan yksin unelmoiden *Tango Humikon* soidessa taustalla. Tangolaulajat ja ”tavalliset ihmiset” ovat affektiivisesti vaikuttuneet tästä ja monista muista tanssilavakohtauksista Turusen kirjoista taitavasti tehdyissä elokuvissa. Esimerkiksi Kalle Jussila, joka oli yksi Seinäjoen Tangomarkkinoiden tangolaulukilpailun finalisteista vuosina 2013 ja 2015, mainitsee, että edellä mainitun *Simpauttajan* kohtauksen katsominen ja *Tango Humikon* kuunteleminen – elokuva sijoittuu Jussilan nuoruusikaan – vaikuttaa edelleen syvästi hänen tunteisiinsa (Jussila 2013).

Turunen tekee läsnäolollaan ja esiintymisellään ”kansanmiehen” vaikutelman, eikä ole liioiteltua sanoa, että hyvin monet suomalaiset tunnistavat hänen kasvonsa ja tietävät Turusen olevan heikkona vanhoihin tangoihin, erityisesti Olavi Virran esittämiin. Hän itse myöntää ensimmäisenä, että on maalaisromantikko. Kiinnostavaa on, että kun teemme kävelyämme, Turunen itse viittaa joko elokuvaan tai kirjaan kahdesti, molemmilla kerroilla *Simpauttajaan*. On vaikea päätellä hänen sanoistaan, kertooko hän omista muistoistaan, kirjaan kirjoittamistaan omien muistojensa representaatioista vai peräti aistimuistojen esittämisestä elokuvassa, joka on tehty hänen kirjaan kirjoittamiensa muistojen representaatioiden perustalle. Lyhyesti sanottuna noissa kohdin kävelystä muisti liikkuu useiden medioiden välissä sekoittuneiden kokemusmodaali-teettien halki päätyen lopulta ”autenttiselle tapahtumapaikalle”, jolla kävelemme. Turunen yrittää luultavasti saada minua käsittämään asiat helpommin viittaamalla *Simpauttajaan*, jonka ”kaikki tietävät”. Kun kävelemme kylän baarin ohi, hän esimerkiksi sanoo: ”Tämä se on sitte se, muistuuko *Simpauttajassa* on se Mikko Ryssä se baari, kyläbaari. Missä ne pojat ja Simpauttaja tappelloopi se on tuossa tämä. Tässä se on.” (HT.)

Tässä kohdassa musiikintutkija ja antropologi Georgina Bornin määritelmä musiikista väistämättä ”välittyneenä” ilmiönä on hyvin hyödyllinen. Bornin (2013, 9) mukaan:

musiikki on altis mediaatiolle siinä mielessä – tai pikemminkin niissä mielissä – että musiikki koetaan aina (vaikka vaihtelevasti) eri äänellisten, nuotinnettujen, visuaalisten, performatiivisten, ruumiillisten, sosiaalisten, diskursiivisten ja teknologisten muotojen kautta – muotojen, jotka välittävät musiikkia (tai ääntä).¹¹

Tällainen lähestymistapa saa meidät ymmärtämään ”kulttuuriksi ymmärretyn musiikin multitekstuaalisuutta”. Tarve analysoida sen erityisiä muotoja kokonaisuutena on tällöin selvä – niin ”äänellisiä, visuaalisia, teknologisia, sosiaalisia kuin diskursiivisiakin” (Born 1991, 158–159).

Vuonislahden kylän tapauksessa näemme ja kuulemme, että 1950–1960-luvuilla kylässä raikasi ainakin kesäaikaan tanssimusiikki; ihmisten ruumiit vaikuttuivat siitä ja muodostivat joskus sykkivän yh-

teisön, joskus tappelevankin, tanssilavan läheiselle vaaralle, jolta tappelun mökä kuului koko kylään. Turusen kirjoitukset, kirjoista tehdyt elokuvat ja haastattelut, joita hän on antanut, ovat välittäneet nämä äänet, musiikin, atmosfääriin ja kuvat suomalaisten mielikuviiin niin, että ne ovat kietoutuneet yhteen kulttuurisen omakuvamme kanssa jopa siinä määrin, että nämä äänet ja kuvat saavat joskus edustaa ”oikeaa historiaa” viidenkymmenen, kuudenkymmenen vuoden takaa. Tätä ilmiötä feministinen elokuvantutkija Anu Koivunen on toisessa yhteydessä kutsunut *performatiiviseksi historiaksi* (Koivunen 2003).

Vuonislahden kylä ja äänellinen intiimi

Iskelmämusiikki liittyy *kulttuuriseen intiimiin* tai pikemminkin äänelliseen intiimiin (ks. Hytönen et al. 2013). Antropologi Michael Herzfeld on kehittänyt kulttuurisen intiimin käsitteen kuvaamaan asioita, jotka luovat yhteisyyttä ja tuttuuden tunnetta mutta jotka toimivat myös tiettyjen kulttuurisesti arkojen ”stressipisteiden” määrittäjänä ja ymmärtämisen välineenä, stressipisteiden, joiden voidaan ajatella olevan hävettäviä ja nolostuttavia ulkopuolisen mielestä (Herzfeld 1997, 3, 6; Stokes 2010, 33–34, 190). Antropologisessa käytössä kulttuurinen intiimi viittaa niihin kollektiivisiin elementteihin, jotka tuottavat sisäistä ja yhdistävää yhteisöllisyyden, kuuluvuuden ja koheesion tuntoa erityiselle ryhmälle tai heidän yhteiselle kollektiiviselle identiteetilleen (Herzfeld 1997). Se voidaan myös määritellä kollektiiviseksi tilaksi. Kulttuurista intiimiä ei voi kuitenkaan redusoida henkilöiden väliseksi, sillä se voi kattaa myös ääniä ja politiikkoja, ideologian ja vallan toimintaa ja kulttuuriin käytäntöihin liittyvää valtaa ja ideologiaa (Herzfeld 1997, 3; Stokes 2010, 8, 33).

Kirjassaan intiimistä ja etnografiasta julkisen kulttuurin ajassa kulttuuriantropologi Andrew Shryock (2004) pohtii Herzfeldin kulttuurisen intiimin käsitettä. Shryock (2004, 11) on samaa mieltä Herzfeldin kanssa siitä, että käsite on mielekäs, mutta pitää samalla tämän keskittymistä ”hävettävyyteen” erikoisena ja kysyy: ”Miksi käsitettä ei voi ulottaa niihin itsensä ymmärtämisen hetkiin, jotka laukaisevat meissä ylpeyden ja etevämyyden tunteita?” On olemassa ”näyttämön ul-

kopuolinen" alue, jossa julkinen tehdään ennen kuin se tuodaan esiin. Vaikka tämä alue ei ole yleisellä tasolla ajatellen yksityinen, koska siihen voi kuulua kokonaisia kansallisia yhteisöjä, etnisiä ja rodullisia vähemmistöjä, yhteiskunnallisia ja taloudellisia luokkia, uskonnollisia liikkeitä ja melkein millaisia maailmanlaajuisia pakkomuuttoliikkeitä tahansa, ei tämä alue voi koskaan olla täysin läpinäkyvä, ja se onkin usein sosiaalisen intiimin aluetta. (Shryock 2004, 1.) Äänellisillä ja musiikkikulttuureillakin on "näyttämön ulkopuolinen" alueensa, jossa "julkinen" tehdään ja jossa se jopa kirjaimellisesti asetetaan pienelle näyttämölle ennen kuin kukaan sitä laajemmin kuulee (ks. Hytönen et al. 2013).

Tässä artikkelissa törmään haasteeseen: onko kulttuurisen intiimin – tässä tapauksessa erityisesti äänellisen intiimin – aluetta mahdollista avata ja selvittää aistielämäkerrallisen kävelyn metodologian avulla? Kuten aiemmin kirjoitin, 1950-luvulla Suomi oli paljolti maatalousvoittoinen ja "esimoderni" yhteiskunta. Iskelmän ja suomalaisen tangon äänet yhdistettiin – ja tietystä määrin yhä edelleen yhdistetään – vanhanaikaiseen ja romanttiseen viattomuuteen, jonka äärimmäisen nopea 1960–1970-lukujen urbanisoituminen rikkoi. Muuttoliike suuntautui kaupunkeihin ja ulkomaille; paremman elämän toivossa muutettiin erityisesti Ruotsiin. Sekä Herzfeldin että Shryockin kulttuurisen intiimin määritelmät kuulostavat järkeviltä, kun ajattelemme äänellisiä herkkyysalueita, jotka liittyvät tangoon ja iskelmämusiikkiin. Yhtäältä äänet merkitsevät jotakin menneisyydestä tulevaa, vanhanaikaista ja hyödyttöä. Ne liitetään kylissä järjestettyihin tansseihin ja naiiviin yhteyden etsintään vastakkaisen sukupuolen kanssa. Tämä taas usein yhdistetään runsaaseen alkoholin nauttimiseen tanssilavojen liepeillä tai juhannusjuhlissa.¹² Toisaalta nämä äänet ovat muodostuneet sellaisiksi, että suomalaiset pitävät niitä olennaisena osana itseään. Ne ovat "suomalaisia", heille merkityksellisiä ja kulttuurisen identiteetin osa – Shryockin sanoin jotakin, josta olemme ylpeitä. Heikki Turunen on yksi niistä hahmoista, jotka ovat vaikuttaneet siihen, että nämä äänet ovat nousseet Vuoniskylän "pieneltä äänellisen intiimin näyttämöltä" kansallisen tietoisuuden tasolle useiden kirjojen ja niiden audiovisuaalisten representaatioiden kautta.

Kävely päättyy

Kun Turunen ja hänen veljensä olivat nuoria, he olivat partiopoikia, jotka huivit kaukoissaan grillasivat makkaraa juhannusaattona Kolille matkaaville ihmisille. Ilma oli sakeana ihanan makkaran ja savun mutta myös viinan tuoksua, joka leijaili laivalaiturin seudun puiden alla hirveässä humalassa makoilevista miehistä. Kolin lautalle vaeltavien tyylikkäiden turistien näkeminen ja kuuleminen toimi tälle kulttuurisen, aistillisen intiimin – hävettävälle – näyttämölle melkoisena kontrastina. Koli on ollut keskeinen Suomen kansallisessa mytologiassa aina 1800-luvun lopulta lähtien, jolloin kuvataiteilijat, kirjailijat ja myös säveltäjä Jean Sibelius tekivät lähes pyhiinvaelluksiksi muodostuneita matkoja Karjalaan, jota pidettiin luovan kansanrunouden henkisenä keskuksena Suomessa. Kolille päästäkseen turistien oli tultava ensin Vuonislahteen junalla ja matkattava siitä laivalla Kolille. Vauraat turistit kävelivät juhannuksena laiturin tienoolle, jossa Heikki grillasi heille makkaroita:

Tuli asemalta noita hienoja maaliman immeisii tuota kesällä turiste- ja kalkkavin hienoin kovapohjasin kengin ja takit hartioilla, maaliman immeisii, se oli ihme [--]. Tästä kulki laivareitti Kolille, sillä tavalla saatiin niinko ensimmäinen tuntuma suureen maailmaan. (HT.)

Heikki sanoo, että tämä oli hänen ensimmäinen kontaktinsa ”suureen maailmaan” ja että lauttaranta säilyy hänen muistissaan ”ikuisesti”:

Koko se elämän koreus ja riemu niin tavallaan tiivistyi tässä [nauraa] [--] eikö se oo aika sääliittävää, että kaikki elämän makeus ja riemu tiivistyi näissä tanssilavan äänissä, ensin koulun keittolan hajuissa ja sitten niissä pallon mätkeessä ja kaupan pihan tuoksuissa ja täällä nämä imelissä tuoksuissa ja karamellin ja omenan sekaisissa hajuissa, ja täällä nämä juhannuksen ja kesäiltaan liittyvät muistot, joissa tuoksui savu ja makkaran käristys ja humalaisten oksennus ja [nauraa] viina lemahteli, tuuli toi viinan hajun. Sitte opeteltiin kiljua tekemään ja juumaan ja se tuli siihen lisäksi sitten. Kyllä se, aika vähässä se riemunsa löyvettiin. Niin kesiin kuulu kylällä tuola tietenkin aina se isot Kirkkolan pellot, heinäniityn, heinäseipäitten tuoksu, timotein tuoksu, se kuulu sen ajan kesiin oleellisesti. Niitä on niin pirun paljon niitä muistoja ku rupesit niitä perräämään. (HT.)

Tämä on aistielämäkerrallisen kävelymme viimeinen etappi. Seisomme laivalaiturilla. Toukokuun ilta kääntyy tuuliseksi. Heikki lopettaa tarinankerrontansa yllä olevaan selkeään yhteenvetoon koko kävelyn aistimuistoista ja niiden merkityksestä hänen elämälleen.

Lopuksi: ympäristön kuuntelemisen tiede ja taide

[Subjektit voivat olla ja ovat tekemisissä strategisesti useiden keskenään ristiriitaisten ontologioiden kanssa. Julkisen tilan monisävyisyyden ajatus sallii subjektien strategisesti navigoida ja neuvotella julkisen tilan moninaisia logiikkoja.¹³ (Mbembé 2001, 104.)

Äskettäisessä seminaarissa kuulin kuuluisan ihmisten ja tietokoneiden välistä vuorovaikutusta tutkivan miehen sanovan, että heidän alallaan "to go native" -sanonta tarkoittaa sitä, että tutkijat lähtevät laboratorioistaan kentälle työskentelemään jokapäiväisessä elämässä. Myös varhaiset äänimaisematutkijat kokivat, että joskus on välttämätöntä jättää sisätilat ja kuunnella mitä tapahtuu "kentällä". Aistielämäkerrallisten kävelyiden tapauksessa tämä tarkoittaa menneisyydessä tapahtuneen kuuntelemista. Kulttuurisen kestävyuden (Nassauer 1997) ja ympäristöestetiikan (esim. Saito 2005) tutkijat korostavat voimakkaasti ruohonjuuritason ympäristötulkintojen merkitystä ja niiden analysoimista. Ympäristökriisien aikakaudella myös äänimaisematutkijoita ja ekomusiologeja kaivataan kantamaan kortensa kekoon aistittujen elinympäristöjen tutkimukseen (vrt. Allen 2012; Torvinen 2012).

Tässä artikkelissa olen esitellyt yhden erityisen dynaamisen metodin, aistielämäkerrallisen kävelyn, joka ei näkemykseni mukaan kannibalisoi menneisyyttä tuotteistamisen tai konservatiivisten näkökulmien yhtenäistämistarpeiden tapaan. Argumentoin – muun muassa – homofonista, kansallisromanttista, tuotteistettua Koli-mielikuvaa vastaan sekä polyfonisten ja reflektiivisten ruohonjuuritason paikkasuhdetulkintojen puolesta. Viittaan Tim Edensorin (2002; 2008) ja Svetlana Boymin (2001) kriittisiin arvioihin nationalismiin ja perinneteollisuuden pyrkimyksistä luoda menneisyydestä kiinteä, yksi ja yhteinen narratiivi. Kuten Boym (2001) asian ilmaisee, tämänkaltainen entistävä

nostalgia yrittää rakentaa ylihistoriallisen, idealisoidun ja mytologisoidun toisinnon kodista, joka on kerran menetetty. Tavat, joilla Turunen muistelee mennyttä aikaa ja paikkaa vaihtelevat yhden ainoan kävelyn kuluessa. Tämä ei ole yllättävää, sillä muistamiseen vaikuttaa koko ajan kertojan mielentila (Järviluoma 2009, 157) ja se tapahtuu dialogissa ympäristön kanssa.

Aistielämäkerrallinen kävely mahdollistaa muistamisen dynaamisten prosessien tutkimisen. ”Kiveen hakattujen” muistojen sijaan se keskittyy ihmiseen toimijana. Metodi kehitettiin *Acoustic Environments in Change* -tutkimusprojektissa, jossa yhdistyivät monet metodit ja mielenkiinnon kohteet: sosiaalisen muistelun tutkiminen ryhmähaastattelujen avulla, CRESSONissa kehitetty kommentoitujen kaupunkikävelyiden metodi sekä *Maailman äänimaisema -projektin* varhaiset pyrkimykset tutkia paikkaa, muistia ja kävelemistä. Maisemat, joiden halki kävelimme, olivat täynnä merkityksiä. Kävelijät piirsivät karttaa menneestä nykyisyyteen (Kuhn 2002; ks. myös Järviluoma 2009), he kertoivat tarinoita, muistelivat ääniä ja hajuja.

Jos pidämme äänimaisematutkimusta kuuntelemisen tutkimisen tieteenä ja taiteena, kävelyissä ”on kyse aktiivisesta läsnäolosta, jossa kävelijä ei tiedä mihin antautumisen kokemus hänet johtaa” (Järviluoma & Vikman 2013, 655):

Liikkuvat metodit eivät ainoastaan muunna kuultavan ja visuaalisen rajaa. Hedelmällisimmillään nämä kaksi lähestymistapaa ovat liikettä kategorialabyrintissä, oppositioiden välillä; erilaisten rajojen kuten läsnäolon ja etäisyyden, ajattelun ja ei-ajattelun, muodon ja merkityksen välillä; *Zweck ohne Zweck* valmiiden kertomusten, muutoksen, lähestymisen ja etääntymisen välillä.¹⁴ (Järviluoma & Vikman 2013, 655.)

Metodin avoimuus, joustavuus ja mahdollinen luovuus liittyvät epäilemättä äänimaisematutkimuksen varhaisiin vaikutteisiin, joita tuli myös kokeilevista taiteista (Mayr 2002): esimerkiksi ”happeningit” tähtäsivät taiteen ja yhteiskunnan välisen kuilun kaventamiseen. Nyt, ympäristökriisien aikakaudella, tarvitsemme äänimaisematutkimuksen ja akustisen ekologian ympäristöntutkimukseen tuomia tieteiden- ja taiteidenvälisiä perspektiivejä (Allen 2012). Suomalaiset akustisen ekolo-

gian edustajat ovatkin kunnostautuneet kehittämällä alaan liittyviä etnografisia ja laadullisen tutkimuksen kuulokulmia (ks. Järviluoma & Vikman 2013).

Nykyisin yhteistyöprojektit taiteilijoiden kanssa ovat tavallisia monilla tieteenaloilla. Äänimaisematutkijoille ja akustisille ekologeille taiteen ja tieteen yhteistyö oli kuitenkin tyypillistä aivan alusta lähtien. Tämä artikkeli jatkaa tätä yhteistyötä, sillä kävely oli osa etnografista, akustista ja taiteellista kartoitusmatkaa, joka tehtiin Pohjois-Karjalassa toukokuussa 2014. Vaikka retken tuloksista on syntynyt tieteellisiäkin tekstejä (ks. Järviluoma 2016), samojen aistikävelyjen pohjalta on tehty Yleisradioon äänitaidetta: dokumentaarista ilmaisutapaa, taidetta, filosofiaa, kokeellista musiikkia ja äänimaisemia yhdistävä feature eli ääniessee (Järviluoma & Vikman 2015).

On ilmeistä, että taiteen ja yhteiskunnan rajankäynti, samaten kuin taiteen ja tutkimuksen rajoilla työskentely, on ollut äänimaisematutkimukselle ideaali alusta alkaen. Kuten Noora Vikmanin kanssa olemme aiemmin väittäneet, taiteilijat ja runoilijat eivät ole ainoita, jotka yrittävät saada äänensä kuuluville esteettisin keinoin, vaan jokapäiväisen elämän estetiikka on alallamme sisäistetty olettamus (Järviluoma & Vikman 2013, 648). Musiikintutkija Tanja Tiekso (2013, 118–124) on kuitenkin osoittanut tutkimuksessaan ”kokeellisista” musiikin avantgarde-manifesteista, että filosofi Herbert Marcusen (1977) kaltaiset vahvat äänet ovat kritisoinet kokeellisten taiteilijoiden ajatusta siitä, että taiteen ja arkipäivän ero olisi poistettava. Nämä kritisoijat argumentoivat, että jos menemme liian pitkälle tämän keskeisen eron poistamisessa, taide kääntyy itseään vastaan ja depolitisoituu. Toki nämäkin ajatukset ovat saaneet vasta-argumentteja. Tiekso (2013, 142–143) tuo esiin, että esimerkiksi musiikintutkija Benjamin Piekut (2011) tähdentää, kuinka kokeellisen tarkoitus ei olekaan palata arkipäivään sinänsä vaan sen tiivistymään, joka syntyy tavallisen ja ainutkertaisen eli *ihmeellisen* yhdistymisestä. Kokeellisuus on tässä katsannossa jokapäiväisyys yhdistettynä mahdollisuuteen, että maailma voisi olla toisenlainen.

Siten jokaisella meistä on kyky tulkita maailmaamme itse. Kuten mainitsin edellä, etnomusikologi Andrew J. Eisenberg (2013, 197) kutsuu äänellisesti moninaisten kilpailevien julkisen tilan logiikkojen ko-

konaisuutta ”sosiaaliseksi monisävyisyydeksi” (engl. *social multiaccentuality*) venäläistä kielitieteilijää Valentin Vološinovia mukaillen (ks. Vološinov 1973). Turusen tapauksessa on ilmeistä, että pienet aisti-ilot ovat suoneet ja suovat yhä hänelle tunteen siitä *ihmeellisestä*, johon arkipäiväinen voi yhdistyä.

Viitteet

¹ Tämän artikkelin kirjoittamista on rahoittanut ERC AdG 2015 -hanke 694893 *Sensory Transformations and Transgenerational Environmental Relationships in Europe*, 2016–2020 (SENSOTRA). Artikkelin on edelleen kehitetty versio aiemmasta kirjoituksestani ”The Art and Science of Sensory Memory Walking”, joka ilmestyi äänitaiteen käsikirjassa *The Routledge Companion to Sounding Art* (Järviluoma 2016).

² Fiktio- ja esseekirjallisuuden tekemisen ja tutkimuksen metodina käveleminen on viime vuosina kokenut renessanssin (ks. esim. Tähtinen 2009; Vainonen 2014). Muutaman vuosikymmenen takaisista kirjallisuutta kävellen tutkineista mainittakoon Hannes Sihvo (esim. 1992).

³ ”Refract an array of modes of power”, ks. Born 2013, 46.

⁴ Jatkossa korvaan merkinnällä ”HT” SKS:n Joensuun perinnearkiston, nykyisin toimipisteen, nauhatunnuksen JpaN 81.2014T. Ks. lähdeluettelo.

⁵ Vain yksi kaupoista toimi keväällä 2014 ja sekin enemmänkin kioskina, josta sai ostaa olutta ja tupakkaa.

⁶ *Illan viimeinen tango* (1959) on Toivo Kärjen säveltämä ja Reino Helismaan sanoittama.

⁷ Talvisin seurojentalolla pidettiin iltamia.

⁸ Kävelyn aikana ei selviä, keitä ”me” tarkoittaa – häntä ja veljiä vai ystäviä.

⁹ *Tango Humiko* on Rauni Westerholmin säveltämä ja Sauvo Puhtilan sanoittama.

¹⁰ Ensin mainitusta ohjasi tv-elokuvan Veikko Kerttula (1975), ja toisesta teki elokuvan suomalaisen maaseutunostalgian kuvaamisessa erityisesti kunnostautunut ohjaaja Markku Pölönen (1995).

¹¹ ”[M]usic is liable to mediation in the senses that music is always (but variably) experienced through a constellation of aural, notational, visual, performative, corporeal, social, discursive and technological forms – forms that mediate the music (or sound).”

¹² Tämä muodostaa sekä sisällöllisen että käsitteellisen yhteyden kanadalaisen Manitoban provinssin alkuperäismusiikkikulttuuriin. Etnomusikologi Byron Dueck on kiinnittänyt huomiota Manitoban "juottoloiden" esityksiin, joista koituu "hävettävä maine" (engl. *rueful recognition*), koska valtakulttuuri pitää tällaisia aboriginaalien elämäntapoja ongelmallisina (Dueck 2013, 251).

¹³ "Subjects can and do engage strategically with multiple, discrepant ontologies. The idea of a multiaccentuality of public space allows for the fact that subjects may strategically navigate and negotiate the multiple logics of public space."

¹⁴ "Methods in motion do more than simply transform the border between the audio and the visual. Methodologically speaking, at their most fruitful these two approaches are movements within the labyrinth of categories, oppositions, and borders between presence and distance, thinking and not thinking, form and meaning, encouraging both fixed narrations as well as change, approaching and distancing, and *Zweck ohne Zweck*."

Lähteet

Arkistotallenteet

Aistielämäkerrallinen kävely kirjailija Heikki Turusen ja kirjailija Tuula-Liina Variksen kanssa. Vuonisolahti, 19.5.2014. Tallentanut Helmi Järviluoma Tascam-äänityslaitteella. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Joensuun perinnearkisto. Signum HT JpaN 81.2014T. (HT)

Radiofeature

Järviluoma, Helmi & Vikman, Noora (käsikirjoitus ja ohjaus). 2015. *Korvinkuultava hiljaisuus. Reklamointia melusta*. Radiofeature. Musiikki Tapani Rinne, tuottaja Harri Huhtamäki, tekninen toteutus Pekka Lappi. YLE/Radioateljee. 58 min.

Äänitteet

Illan viimeinen tango. Säv. Toivo Kärki, san. Reino Helismaa. Esitt. Eino Grön (tallennusvuosi 1959). Äänitteellä *Muistojen 60-luku* (2000). Valitut Palat Musiikki. V 00004 VV 3.

Lal aika. Säv. Jacques Halland, suom. san. Kari Tuomisaari. Esitt. Ann-Christine & Four Cats (tallennusvuosi 1962). Äänitteellä *Kultainen 60-luku 2. 20 listahittiä vuosilta 1962–1963* (1995). Fazer. F 4509 993632.

Tango Humiko. Säv. Rauni Westerholm, san. Sauvo Puhtila. Esitt. Reijo Taipale (tallennusvuosi 1963?). Äänitteellä *Satunmaa* (1983). Sافر. SAFLP 1005.

Elokuvat

Simpauttaja. 1975. (TV-elokuva.) Ohjaus Veikko Kerttula. Käsikirjoitus Matti-Juhani Karila, Veikko Kerttula ja Hannu Tyhtilä. Oy Mainos-TV-Reklam Ab, Suomi. 150 min.

Kivenpyörittäjän kylä. 1995. Ohjaus ja käsikirjoitus Markku Pölönen. Dada-filmi, Suomi. 87 min.

Internetlähteet

Jussila, Kalle. 2013. Haastattelu. <http://yle.fi/musiikki/tangomarkkinat/tangomarkkinakilpailijat-2013-miehet/kalle-jussila>. (Sivuilla käyty 30.7.2014.)

Laki keskioluesta (462/1968), <http://www.finlex.fi/fi/laki/smur/1968/19680462>. (Sivuilla käyty 22.10.2015.)

Schine, Jennifer. 2014. Movement, Memory and the Senses in Soundscape Studies, <http://www.sensorystudies.org/sensorial-investigations/movement-memory-the-senses-in-soundscape-studies/>. (Sivuilla käyty 22.10.2015.)

Westerkamp, Hildegard. 2001. Soundwalking. *Sound Heritage* 3 (4): 18–27, <http://www.sfu.ca/~westerka/writings%20page/articles%20pages/soundwalking.html>. (Sivuilla käyty 22.10.2015.) (Ilmestynyt suomeksi nimellä Äänikävelyllä. Käänt. Tanja Tiekso & Meri Kytö. *Musiikin suunta* 33 [2/2011], 6–10.) Ilmestyi alun perin 1974.

Julkaisemattomat lähteet

Hytönen, Elina & Kytö, Meri & Järviluoma, Helmi & Skaniakos, Terhi. 2013. *Sonic Intimacies: A Sensory Ethnographic Approach*. Tutkimussuunnitelma. Itä-Suomen yliopisto.

Yuan, Yi. (Tulossa.) *Soundscapes in Chinese Zen Buddhist Monasteries*. Kulttuurintutkimuksen alan väitöskirja, Itä-Suomen yliopisto.

Kirjallisuus

Allen, Aaron. 2012. Ecomusicology: Music, Culture, Nature... and Change in Environmental Studies? *Journal of Environmental Studies and Sciences* 2 (2): 192–201.

Born, Georgina. 1991. Music, Modernism and Signification. Teoksessa *Thinking Art: Beyond Traditional Aesthetics*, toim. Andrew Benjamin & Peter Osborne, 157–178. London: Institute of Contemporary Arts.

———. 2013. Introduction – Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience. Teoksessa *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, toim. Georgina Born, 1–70. Cambridge: Cambridge University Press.

Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.

Casey, Edward S. 1987. *Remembering: A Phenomenological Study*. Bloomington: Indiana University Press.

Dueck, Byron. 2013. Civil Twilight: Country Music, Alcohol and the Spaces of Manitoban Aboriginal Sociability. Teoksessa *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, toim. Georgina Born, 239–256. Cambridge: Cambridge University Press.

Edensor, Tim. 2002. *National Identity, Popular Culture and Everyday Life*. Oxford: Berg.

———. 2008. Walking through Ruins. Teoksessa *Ways of Walking: Ethnography and Practice on Foot*, toim. Tim Ingold & Jo Vergunst, 123–141. Aldershot: Ashgate.

Eisenberg, Andrew J. 2013. Islam, Sound and Space: Acoustemology and Muslim Citizenship on the Kenyan Coast. Teoksessa *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*, toim. Georgina Born, 186–202. Cambridge: Cambridge University Press.

Feld, Steven. 1996. Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. Teoksessa *Senses of Place*, toim. Steven Feld & Keith H. Basso, 91–135. Santa Fe: School of American Research Press.

Feyerabend, Paul. 1993. *Against Method*. London: Verso.

Hallam, Elizabeth & Ingold, Tim, toim. 2007. *Creativity and Cultural Improvisation*. Oxford: Berg.

Herzfeld, Michael. 1997. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. New York: Routledge.

Järviluoma, Helmi. 1986. *Musiikki, liikkeet, hillikkeet. Talonpoikaiston ja työväestön musiikinviljely kolmessa Ylivieskan kylässä vuosina 1900–1939*. Tampere: Tampereen yliopisto.

———. 2009. Lesconil, My Home: Memories of Listening. Teoksessa *Acoustic Environments in Change*, toim. Helmi Järviluoma & Meri Kytö & Barry Truax & Heikki Uimonen & Noora Vikman, 172–192. Tampere & Joensuu: Tampereen ammattikorkeakoulu & Joensuun yliopisto.

———. 2016. The Art and Science of Sensory Memory Walking. Teoksessa *The Routledge Companion to Sounding Art*, toim. Marcel Cobussen & Vincent Meelberg & Barry Truax, 191–204. New York: Routledge.

Järviluoma, Helmi & Kytö, Meri & Truax, Barry & Uimonen, Heikki & Vikman, Noora, toim. 2009. *Acoustic Environments in Change*. Tampere & Joensuu: Tampereen ammattikorkeakoulu & Joensuun yliopisto.

Järviluoma, Helmi & Vikman, Noora. 2013. On Soundscape Methods and Audiovisual Sensibility. Teoksessa *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, toim. John Richardson & Claudia Gorbman & Carol Vernallis, 645–658. New York: Oxford University Press.

Karisto, Antti & Takala, Pentti & Haapola, Ilkka. 1999. *Matkalla nykyaikaan*. Helsinki: WSOY.

Karjalainen, Pauli. 2006. Topobiografinen paikan tulkinta. Teoksessa *Paikka. Eletty, kuviteltu, kerrottu. Kalevalaseuran vuosikirja 85*, toim. Seppo Knuuttila & Ulla Piela, 83–92. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Koivunen, Anu. 2003. *Performative Histories, Foundational Fictions: Gender and Sexuality in Niskavuori Films*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kuhn, Annette. 2002. *An Everyday Magic: Cinema and Cultural Memory*. London: I. P. Tauris.

Marcuse, Herbert. 1977. *Die Permanenz der Kunst*. München & Wien: Hanser.

Mayr, Albert. 2002. Soundscape Studies, Experimental Music, and Time Geography. Teoksessa *Soundscape Studies and Methods*, toim. Helmi Järviluoma & Gregg Wagstaff, 27–38. Turku & Helsinki: Turun yliopisto & Suomen Etnomusikologinen Seura.

Mbembé, Achille. 2001. *On the Postcolony*. Berkeley: University of California Press.

McCartney, Andra. 2014. Soundwalking: Creating Moving Environmental Sound Narratives. Teoksessa *The Oxford Handbook of Mobile Music Studies* 2, toim. Sumanth Gopinath & Jason Stanyek, 212–237. New York: Oxford University Press.

Misztal, Barbara A. 2003. *Theories of Social Remembering*. Philadelphia: Open University Press.

Mäkelä, Matti. 1986. *Suuri muutto 1960–1970-lukujen suomalaisen proosan kuvaamana*. Helsinki: Otava.

Nassauer, Joan. 1997. Cultural Sustainability: Aligning Aesthetics and Ecology. Teoksessa *Placing Nature: Culture and Landscape Ecology*, toim. Joan Nassauer, 65–83. Washington, D.C.: Island Press.

Pickut, Benjamin. 2011. *Experimentalism Otherwise: The New York Avant-Garde and Its Limits*. Oakland: University of California Press.

Proust, Marcel. 2008. *Kadonnutta aikaa etsimässä 1. Swannin tie: Combray*. Käänt. Pirkko Peltonen & Helvi Nurminen. Helsinki: Otava. 6. painos. Ilmestyi alkukielellä alun perin 1913, suomeksi 1968.

Saarikangas, Kirsi. 2002. Merkityksellinen tila. Lähiöasuminen arkkitehtuurin, asukkaiden, menneen ja nykyisen kohtaamisena. Teoksessa *Eletty ja muistettu tila*, toim. Taina Syrjämaa & Janne Tunturi, 48–75. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Saito, Yoriko. 2005. Environmental Aesthetics: Promises and Challenges. Teoksessa *Aesthetic Culture: Essays in Honour of Yrjö Sepänmaa on His Sixtieth Birthday 12 December 2005*, toim. Seppo Knuuttila & Erkki Sevänen & Risto Turunen, 35–56. Helsinki: Maahenki.

Schafer, R. Murray, toim. 1977. *Five Village Soundscapes*. Vancouver: Arcana Editions.

Shryock, Andrew. 2004. Other Conscious/Self Aware: First Thoughts on Cultural Intimacy and Mass Mediation. Teoksessa *Off Stage/On Display: Intimacy and Ethnography in the Age of Public Culture*, toim. Andrew Shryock, 3–28. Stanford: Stanford University Press.

Sihvo, Hannes. 1992. *Aleksis Kiven jalanjäljillä*. Nurmijärvi: Nurmijärven kunta.

Smith, Mark M. 2012. Transcending, Othering, Detecting: Smell, Premodernity, Modernity. *Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies* 3 (4): 380–390.

Stokes, Martin. 2010. *Republic of Love: Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*. Chicago & London: University of Chicago Press.

Tiekso, Tanja. 2013. *Todellista musiikkia. Kokeellisuuden idea musiikin avant-gardemanifesteissa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.

Tixier, Nicolas. 2002. Street Listening: A Characterisation of the Sound Environment. The ”qualified listening in motion” Method. Teoksessa *Soundscape Studies and Methods*, toim. Helmi Järviluoma & Gregg Wagstaff, 83–91. Turku & Helsinki: Turun yliopisto & Suomen Etnomusikologinen Seura.

Torvinen, Juha. 2012. Johdatus ekomusikologiaan. Musiikintutkimuksen vastuu ympäristökriisien aikakaudella. *Etnomusikologian vuosikirja* 24, toim. Tarja Rautiainen-Keskustalo & Maija Kontukoski, 8–34. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Truax, Barry. 2001. *Acoustic Communication*. Westport: Ablex.

Turunen, Heikki. 1973. *Simpauttaja*. Helsinki: WSOY.

———. 1976. *Kivenpyörittäjän kylä*. Helsinki: WSOY.

———. 2009. *Tulilintu*. Helsinki: WSOY.

Tähtinen, Tero. 2009. *Aurinko laskee Aleksandriassa*. Turku: Savukeidas.

Uimonen, Heikki. 2005. *Ääntä kohti. Ääniympäristön kuuntelu, muutos ja merkitys*. Tampere: Tampere University Press.

Vainonen, Jyrki. 2014. *Askelia. Kirjoituksia kävelemisestä*. Helsinki: Basam Books.

Vološinov, V. N. 1973. *Marxism and the Philosophy of Language*. Käänt. L. Matejka & I. R. Titunik. Cambridge, MA: Harvard University Press. Ilmestyi alun perin 1930.

III Musiikki luontosuhteen rakentajana

Luontosäveltäjä Erik Bergman. Ekomusikologinen näkökulma modernistin nuoruudentuotantoon

Yhtenä valoisana juhannusyönä, tuomien tuoksuessa, ajelimme poiki-en kanssa saaristossa moottoriveneellä. Ulappa heijasteli punaista tai-vasta. Kun tulin kotiin, otin nuottipaperia ja aloin kirjoittaa sarjaa pia-nolle. Sävelet tulvivat sisältäni, luonnontunnelma kiteytyi itsestään säveliksi. Kappaleessa oli mukana muun muassa hyttystanssi, sillä tuol-loin oli vietävän paljon surisevia hyttysiä.¹

Näin säveltäjä Erik Bergman (1911–2006) muisteli hetkeä, jonka koki säveltäjänuransa alkupisteeksi. Kertomuksessa korostuu inspiroitunei-suus: musiikin syntyminen lähes itsestään voimakkaasta kokemuksesta, jota luonnehtii aistipiirien yhteys ja mystissävyinen ”luonnontunnelma”. Kirjeaineiston perusteella tapahtuma ajoittuu juhannukseen 1932. Tuolloin päivätyn (24.6.1932) *Midsommarnatt*-nimisen pianoteoksen käsikirjoituskin on säilynyt.²

Säveltäjälle kyse oli avainkokemuksesta, johon hän palasi haastatte-luissa yhä uudelleen läpi koko elämänsä. Muistelusta ei kuitenkaan löydy juuri mitään modernistiseen musiikkikäsitelmään perinteisesti liitettyjä piirteitä. Asia on kiinnostava, sillä musiikinhistoriassa ja muussa musiikkipuheessa Bergman luokitellaan useimmiten nimenomaan modernistiksi (esim. Chydenius 1961; Rydman 1963; Heininen 1972; Heiniö 1995; Sivuoja-Gunaratnam 1997, 32–34; Howell 2006, 58; Korhonen 2004, 95–98; Heile 2015; Shpinitskaya 2016, 133).³ Tämä vakiintunut ja kaavamainen tulkinta Bergmanin asemasta Suomen musiikin historiassa on painottanut pääasiassa modernismin sävellysteknisiä

näkökohtia ja seurannut vaikutusvaltaisille säveltäjäesikuville perustuvaa sävellysteknis-historiallista tarinamallia, jossa ”uusi” on rajattu tarkoittamaan atonaalis-sarjallisen perinteen innovaatioita. Tässä suuressa kertomuksessa Bergman on ”ensimmäinen kaikessa” (Heiniö 1986, 67), uuden musiikin ”kantaisä” (Kuusisaari 1991), ”varsinainen modernisti” (Heiniö 1981, 55–62; vrt. Heinonen 2010, 116–118), ”Grand Old Man”, ”enfant terrible” ja ”kapinallinen” (Howell 2006, 57). Kuten säveltäjä ja sävellyksenopettaja Paavo Heininen (1972, 3) muotoilee, Bergman on ”kulmakivi”, ”ensimmäinen modernistimme sitten 1920-luvun”: ”modernismimme uuden aallon alkaja”, joka kykeni omaksumaan ”romantiikan sointi- ja ilmaisuihanteista loitontumisen sekä kontekstuaalisen [sarjallisen] sävellystekniikan”.

Tällainen sävellystekniikan painottaminen määrittää perinteistä tulkintaa musiikillisen modernismin luonteesta niin Suomessa kuin maailmalla laajemminkin. Samalla se kapeuttaa ymmärrystä modernismista sulkiessaan siitä pois sävellysteknisten näkökohtien ulkopuolelle jäävät esteettiset periaatteet, suuntauksiset ja muunnokset, jotka musiikilliseen modernismiin kuitenkin liittyvät. Bergmanin säveltäjäprofilinkin kohdalla sävellystekniseen tulkintaan sopimattomat seikat on yleensä sivuutettu, ja esimerkiksi hänen varhaistuotannostaan ei ole puhuttu juuri lainkaan. Niin ikään ei ole piitattu siitä, ettei jatkuvaa uudistumista korostava tekninen modernismitulkinta sovi yhteen Bergmanin viimeisten vuosikymmenien tyyllillisen muuttumattomuuden kanssa. Bergmanista on väen väkisinkin tehty kotoisen modernismin pioneeri, vaikka hän itse vierasti termejä ”moderni” ja ”modernismi” (Bergman 1978; ks. myös Kaipainen 1982; Kuusisaari 1991) ja puhui mieluummin luonnosta ja muista hurmaannuttavista kokemuksista ja aistielämyksistä sävellystensä taustalla. Myös artikkelin alussa esiin tuomani Bergmanin tapa muistella toistuvasti nuoruuden luontokokemusta koko säveltäjäyytensä käynnistäjänä pikemminkin lähestyy ”romantiikan ilmaisuihannetta” kuin ”loitontuu” siitä – mikäli siis haluamme soveltaa Heinisen (1972, 3) edellä mainittuja ilmaisuja Bergmanin säveltäjäprofilin luonnehtimiseen.

Musiikkikirjallisuuden vakiotulkinnat eivät ole kuitenkaan kokonaan ristiriidassa Bergmanin urakehityksen tai hänen omien säveltäjäyytään

koskevien näkemystensä kanssa: Bergman oli kiistatta modernisti, mutta hän oli sitä huomattavasti laajemmassa, monitahoisemmassa ja erilaisessakin merkityksessä kuin miten perinteisesti on ajateltu. Voidaan sanoa, että Bergmanin asema kotoisen modernismimme ”kulmakivenä” on kyllä sinänsä perusteltu, mutta tämän aseman syvempi ymmärtäminen ja perusteleminen on jäänyt tekemättä. Tässä artikkelissa tulkitseen uudelleen Bergmanin musiikin, estetiikan ja säveltäjyyden modernistisuutta yhden hänen kaikkea musiikillista työtään ja ajatteluaan luonnehtivan perustekijän, *luonnon* näkökulmasta. Toisin sanoen tarkastelen Bergmanin suhdetta ei-inhimilliseen fyysiseen todellisuuteen hänen sävellysestetiikkaansa määrittävänä tekijänä. Tarkastelukulma tarjoaa uudenlaisen ja kokonaisvaltaisemman – yhtä lailla musiikin sisältöihin kuin tekniikkaan pureutuvan – kuvan Bergmanin säveltäjyydestä ja tuotannosta sekä korjaa ja laajentaa yksipuolista käsitystä musiikillisesta modernismista sävellysteknisenä kysymyksenä.

Keskityn tarkastelussani erityisesti Bergmanin varhaistuotantoon, joka on tähän mennessä jäänyt liki tutkimattomaksi. Toisin kuin perinteisesti Bergmania koskevassa kirjoittelussa esitetään, pyrin osoittamaan, ettei Bergmanista tullut modernisti vasta 1950-luvulla niiden sävellystensä myötä, jotka ensimmäisinä Suomessa noudattivat sarjallisia periaatteita. Oman tulkintani mukaan hänestä tuli modernisti jo 1930-luvulla ja nimenomaan hänen luontosuhteeseensa liittyvän muutoksen takia. Samalla esitän, etteivät luonto ja modernismi ole toisilleen vastakohtaisia tai vieraita tekijöitä, vaan luonto on modernismille tyypillinen teema, jonka avulla keskustellaan identiteetistä, sosiaalisista suhteista sekä inhimillisen ja ei-inhimillisen välisestä kanssakäymisestä.

Näkökulmaani perustelevat sekä Bergmanin musiikki että modernistitutkimuksen viimeaikaiset suuntaukset. Bergmanilta on säilynyt kaikkiaan noin 650 teosta tai teoksen osaa julkaisemattomat nuoruudensävellykset mukaan lukien. Jos huomioidaan teosten syntykontekstit, nimet, aiheet, laulettavat ja puhuttavat tekstit sekä musiikilliset erityispiirteet, kuin myös Bergmanin omat musiikkiaan koskevat lausumat, voidaan väittää, että valtaosa hänen tuotannostaan liittyy luontoon.⁴ Luontoyhteyden rooli korostuu varhaistuotannossa. Etnomusikologi (ja Bergmanin ystävä) Hans Oesch on todennut Bergmanin

Lapponia-teoksen (op. 76, 1975) analyysissään, että ”Bergmanin musiikillisessa tuotannossa luonto on ilmiselvästi oivalluksia synnyttävä alkukokemus. Yhä uudelleen hänen musiikkinsa kertoo lähtökohtaisista luontoelämyksistä, joissa kiehtovaa ei ole niinkään luonto sinänsä vaan ennemminkin ihmisten ja luonnon suhde.”⁵ (Oesch 1993, 233.) Yksittäisistä analyyseistä huolimatta (Oesch 1993; Heinonen 2010; Torvinen 2014; Shpinitskaya 2016, erit. 190–210) kattavaa tarkastelua luonnon merkityksestä Bergmanin säveltäjyydelle, estetiikalle ja musiikille ei ole toistaiseksi tehty.

Bergmanin luontosuhteen tarkastelussa nojaan viimeaikaiseen, ns. uuteen ja vihreään modernismitutkimukseen, joka korostaa sitä, että luontosuhde on alusta alkaen ollut modernismille olennainen vaikkakin tutkimuksessa pitkään sivuutettu piirre. Väite on keskeinen myös ekomusikologiselle tutkimusotteelleni (esim. von Glahn 2003; Ingram 2010; Torvinen 2012a; Välimäki 2015a; Allen & Dawe 2016; Pedelty 2016; Torvinen & Välimäki 2019). Ekomusikologia lähestyy musiikkia luonnon ja ympäristön näkökulmasta ja näkee luontosuhteen ihmisen kaikkea olemassaoloa ja tekemistä – myös musiikkia – perustavalla tavalla määrittäväksi tekijäksi (esim. Välimäki 2019; Torvinen 2016; 2019). Ympäristöongelmien aikakaudellamme musiikin ja äänellisen kulttuurin tutkiminen luontosuhteen näkökulmasta on paitsi perusteltu myös välttämätön osa tiedettä ja kulttuuria määrittävää ekologista vastuunkantoa.

Tutkimusaineistoni koostuu Bergmanin teospartituureista ja biografisista lähteistä, joita ovat kirjeet, sävellysten käsikirjoitukset ja muut arkistolähteet sekä Bergmanin omat julkaistut kirjoitukset ja muistelut. Jollen toisin ilmoita, julkaisemattomien sävellysten tarkastelu perustuu artikkelissani käsikirjoituksiin, jotka sijaitsevat Paul Sacher Stiftungen arkistossa Baselissa. Käytetty kirjeaineisto sijaitsee Sibelius-museossa ja Erik Bergmanin perikunnan kotiarkistossa, joka tätä kirjoitettaessa on omassa hallussani. Biografiset lähteet syventävät modernismia koskevaa ymmärrystä, koska käsitän artikkelissani musiikin ja elämäkerran rinnasteisiksi historiallisen, sosiaalisen, kulttuurisen ja luonnonympäristöllisen kehikon tuotoksiksi (ks. Johnson 1999, 12–13). Bergmanin musiikin ja säveltäjäneetoksen luontoyhteydet toimivat esimerkkinä ns.

vihreästä modernismista sekä yleisemminkin modernismin vihertämisestä.

Uusi ja vihreä modernismitutkimus

Historioitsija ja politiikantutkija Roger Griffinin määritelmän mukaan modernismi on vallankumouksellinen (engl. *revolutionary*) reaktio *moderniin* (Griffin 2008, 10; ks. myös McCarthy 2015, 14–15). 1800-luvun lopulla huipentunut, moderniksi kutsuttu yhteiskunnallinen murros ilmeni muun muassa kaupungistumisena, teollistumisena, rationaalisuuden korostumisena, kapitalismin ja työväenluokan syntyinä, yksilönvapauden kasvuna sekä kristinuskon ja aateliston auktoriteetin heikkenemisenä. Tilalle syntyi uudenlainen tulevaisuussusko, mikä näkyi muun muassa kansallisvaltion ideassa.

Ennen kaikkea modernismi oli *taiteellinen* reaktio. Siinä transsendenteihin ideaaleihin – kuten kristinuskon ilmoitukseen tai realistisesti kuvattavaan luontoon – nojautunut pysyvyyden estetiikka korvautui muutosta ja uutuutta korostavalla estetiikalla (Calinescu 1987, 3). Modernismi kiinnostui nykyhetkestä ja kuvitelluista tulevaisuuksista sekä taiteilijayksilön roolista näiden kartoittamisessa. Musiikissa tämä ilmeni 1900-luvun alussa luopumisena tonaalisesta järjestelmästä, tavanomaisista sointi-ihanteista ja säännöllisyyteen nojaavasta rytmiikasta. Näin haastettiin vakiintuneita makukäsityksiä, journalistisia käytäntöjä sekä esittäjien ja kuulijoiden odotuksia (mm. Gustav Mahler, Richard Strauss, Claude Debussy, Aleksandr Skrjabin, Max Reger ja Arnold Schönberg). Kuten musiikintutkija Carl Dahlhaus (1989, 332) on todennut, *fin-de-sièclen* modernistista musiikkia määritti ”soinnillisuus”, joka häivytti perinteisen eron soitinnuksen ja soinnutuksen väliltä. Säveltämällä tutkittiin alitajuntaa ja emotioita (symbolismi ja ekspressio-nismi), välittömiä vaikutelmia (impressionismi), ”keksittyjä” perinteitä (primitivismi ja kansallisromantiikka), tiedemäistä järkeilyä (uusasiallisuus, uusklassismi ja sarjallisuus), ei-länsimaisuutta (myyttisyys ja eksotismi) sekä mahdollisia tulevaisuuksia (futurismi, kone-estetiikka ja teknologiaihailu) (esim. Albright 2004, 11; Botstein 2001, ei sivunumeroa).

Varhaisen modernismin musiikki oli moninaista, aina symbolismista futurismiin. Kuitenkin modernismilla on tarkoitettu akateemisessa ja arkipäiväisessä musiikkipuheessa pitkään ja lähes yksinomaan vain yhtä sen monista suuntauksista eli Schönbergistä alkavaa atonaalis-sarjallista perinnettä. On paradoksaalista, että modernismin olennaisin tehtävä, eheän subjektin ja järjellä ymmärrettävän maailman kyseenalaistaminen, on 1900-luvun jälkipuolella rajattu vain yhteen haaraan. (Albright 2004, 17–18; Timms 2009, 23; vrt. Metzer 2009, 7; Tiekso 2013, 84–104; McClary 2015.) Samalla abstraktioihin – tekniikkaan, muotoon ja rakenteisiin – keskittyminen on sivuuttanut varhaiselle modernismille olennaisen yhteiskunnallisen ja kulttuurikriittisen diagnosiikan: modernismin protestitaiteena eli taiteellisenä vastauksena maailman, yhteiskunnan ja kulttuuriin ongelmiin, kuten maailmansotiin, teollistumiseen, köyhyyteen ja vieraantumiseen (vrt. McCarthy 2015, 4). Modernismin rajoittaminen yhteen perinteeseen pikemminkin vain vahvistaa imperialistisia, kapitalistisia, antisemitistisiä, seksistisiä ja luontoa riistäviä ideologioita kuin tarkastelee niitä kriittisesti, kuten varhaisen modernismin eri haarat tekivät (McCarthy 2015, 3, 13–17; ks. myös Izenberg 2000; Antliff 2007; Griffin 2008; Tiekso 2013).

Kirjallisuudentutkimuksesta kummunnut ns. uusi modernismitutkimus on pyrkinyt korjaamaan tilannetta (esim. Mao & Walkowitz 1999; Mao & Walkowitz 2008; McCarthy 2015; vrt. myös Calinescu 1987; Brzezinski 2011). Se on laajentanut modernismitutkimuksen alaa huomioimalla entistä paremmin modernismin historiallisuuden (ajallinen ulottuvuus), maantieteen ja kulttuuripiirien vaikutuksen taideliikkeisiin (tilallinen/paikallinen ulottuvuus) sekä modernismin ilmenemisen avantgarde-taidemuotojen ohella muissa taiteen, median ja populaarikulttuurin muodoissa (kulttuurin vertikaalinen ja intertekstuaalinen/intermediaalinen ulottuvuus) (Mao & Walkowitz 2008; ks. myös Raine 2014, 3–4; Adlington 2019). Lisäksi modernismia on tulkittu uudelleen kiinnittämällä huomiota luonnon keskeiseen – mutta usein sivuutettuun – rooliin modernismissä (ympäristöllinen ulottuvuus). Viimeksi mainitusta tutkimussuuntauksesta voidaan puhua vihreänä modernismitutkimuksena (esim. Raine 2014; McCarthy 2015; Sultzbach 2016; ks. myös Benton 2006).

Uuden ja vihreän modernismitulkinnan soveltaminen musiikillisen modernismin tutkimukseen auttaa ymmärtämään, miten vinoutuneesti ja kapeasti musiikillinen modernismi usein vieläkin ymmärretään musiikinhistoriallisessa kirjallisuudessa ja arkipäivän musiikkipuheessa. Atonaalis-sarjallista perinnettä, joksi musiikillinen modernismi on yleensä siis virheellisesti kutistettu, luonnehtii näkemys modernistisen musiikin universaaliudesta, itseisarvoisuudesta ja kansainvälisyydestä, irrallaan historiallisista, yhteiskunnallisista, kulttuurisista, aineellisista ja ympäristöllisistä olosuhteista. Juuri tällaista modernistista ideologiaa uusi ja vihreä modernismitutkimus pyrkii kriittisesti tarkastelemaan muistuttamalla kaikkien kulttuuristen käytäntöjen – kuten musiikin – väistämättömistä kytköksistä muun muassa yhteiskuntaluokkaan, sukupuoleen, etnisyyteen, materiaalisuuteen, paikallisuuteen ja ympäristöön liittyviin kysymyksiin. Vaikka uutta ja vihreää modernismitutkimusta on toistaiseksi sovellettu varsin vähän musiikintutkimukseen, musiikintutkimus on kuitenkin viime aikoina alkanut peräänkuuluttaa monipuolisempaa ymmärrystä modernismista (esim. Heile 2009b, 1; Timms 2009; Tiekso 2013; Guldbrandsen & Johnson 2015b, 49–50). Samalla on alettu puhua modernismin sijaan modernismin perinnöstä (engl. *legacy*; Heile 2009b), toisesta modernismista (Metzer 2009, 2), modernismin transformaatioista (Metzer 2009, 2; Guldbrandsen & Johnson 2015a) ja kriittisestä modernismista (Heile 2009a, 5). Luontoteemaa ei kuitenkaan juurikaan huomioida näissä tuoreissakaan musiikilliseen modernismiin keskittyvissä kirjoissa (ks. esim. Heile 2009b; Metzer 2009; Guldbrandsen & Johnson 2015a; Heile & Wilson 2019).

Modernisti syntyy luonnosta

Erik Bergman vietti lapsuutensa Uudessakaarlepyyssä kirjaimellisesti keskellä puutarhaa (kuva 1). Hänen isänsä Karl Waldemar Bergman (1885–1953) oli Uudenkaarlepyyn ruotsinkielisen opettajaseminaarin ylipuutarhuri. Säveltäjä kertoi tämän lapsuusympäristönsä syyksi siihen, että hän oli kiinnostunut kukista ja ylipäätään kaikesta, joka nousee maasta (Bergman 1981, 31). Voidaankin ajatella, että Bergmanin musiikille tyypillinen, hitain aika-arvoin matalassa rekisterissä alkava ja



Kuva 1. ”[J]ag [har] alltid varit intresserad av blommor och det som spirar ur jorden.” (Bergman 1981, 31.) Erik Bergmanin kotitalo Uudenkaarlepyyn seminaarin puutarhan keskellä. Kuva on otettu 1900-luvun alussa. Kuva: Johannes Schalin. Lähde: nykarleby-vyer.nu/Mikael Schalin.

sitten rytmisesti tiivistyvä ja ylöspäin kohoava melodiahahmo on musiikillinen kuva hänelle niin tärkeästä kasvun ideasta. Hyvä esimerkki tästä Bergmanin signatuurileestä löytyy *Rybaiyat*-kantaatin (op. 41, 1953) alusta (esimerkki 1); kasvuun viittaa osan nimikin, ”Livslågan vaknar” (suom. ”Elämänliekki syttyy”). Säveltäjän laajamuotoisin teos, ooppera *Det sjungande trädet* (*Laulava puu*, op. 110, 1986–1989), viittaa kasvuaiheeseen sekä nimessään että tematiikassaan. Oikeastaan oopperan nimi ja teoksessa esiintyvä maan alta kasvava puu, joka lopulta puhkeaa kukkaan ja lauluun, kiteyttää säveltäjänsä estetiikan.⁶

Toinen Bergmanille tyypillinen luontoon liittyvä musiikillinen keinovara ovat erilaiset staattiset tekstuurit ja eleet, joita hän viljelee musiikissaan aina 1930-luvulta alkaen. Varhaisissa teoksissa kyse on yleensä urkupisteestä, mutta myöhemmissä teoksissa ele muuntuu staattiseksi

22

Bassoklar.: *pp*

cresc.

Huilu: *mf*

Huilu + Piccolo 8va:

mf *f*

Esimerkki 1. Bergmanille tyypillinen kasvun idealle perustuva melodiamuoto. Erik Bergman, *Rubaiyat*, osa I, "Livslågan vaknar", tahdit 22–37. ©Fennica Gehrman Oy, Helsinki. Julkaistu kustantajan luvalla. Reduktio orkesteripartituurista J. T.

sointikentäksi. Urkupiste kuten myös staattiset sointikentät ovat länsimaisen klassisen musiikin perinteinen tapa kuvata ihmisen ulkopuolista luontoa (Dahlhaus 1989, 305–309; Johnson 1999, 53, 65; Torvinen & Välimäki 2019; ks. myös Lummaan ja Välimäen artikkelit tässä teoksessa). Jo säveltäjän ensimmäisestä kustannetusta teoksesta, sekakuorolle tehdystä kansanlaulusovituksesta *Den vän jag älskat haver jag nu mist* (1935) löytyy karakteristinen, kymmenien tahtien mittainen kvinttiurkupiste.⁷ Myöhemmästä tuotannosta hyviä esimerkkejä ovat sekakuoroteos *Lapponia* op. 76 (1975) ja orkesteriteos *Arctica* op. 90 (1979), joissa kummassakin keskikesän pohjoinen valo soi terssiurkupisteenä.⁸ Staattisten aiheiden lisäksi Bergmanin musiikin luontokuvastoon kuuluvat muun muassa linnunlauluimitaatiot, kotiseutuun (Pohjanmaahan) liittyvät viitteet, valoa ja pimeyttä ilmentävät sointiefektit sekä ylipäätään sointivärikskeinen sävelmaalailu.

Mutta mikä on Bergmanin nuoruustuotannon suhde modernismiin? Modernismi tuli käsitteenä ja tietoisena liikkeenä Suomeen viiveellä. Musiikillisesta modernismista on puhuttu varsinaisesti vasta 1920-luvun yhteydessä (esim. Väinö Raitio, Aarre Merikanto ja Ernst Pingoud), mutta termi oli tuolloin maassamme vielä merkitykseltään vakiintumaton (Huttunen 2015). Bergman oli liian nuori ollakseen osa tätä 1920-luvun modernismiksi kutsuttua suomalaisen musiikin suuntausta, mutta hänen 1930-luvun – opiskeluaikaisia – teoksiaan pidettiin aikalaisarvioissa usein ”moderneina”. Näin totesi esimerkiksi *Hufvudstadsbladetin* säveltäjä-kriitikko Otto Ehrström (1936) kuoroteoksesta *Sommarpsalm* (1935). Vastaavasti *Ilta-Sanomien* säveltäjä-kriitikko Sulho Ranta (1936) kuuli Bergmanin A-duuri-pianosonaatissa (1935–1936) ”modernimpaa paljasoksaista tyyliä” ja lisäsi vielä, että ”Bergmania lukuun ottamatta tuntuvat nuoret säveltäjät kovin kilteiltä nykyisin”.

Niin ikään Bergmanin triossa op. 2 (1937–1939) sekä kuorosovituksissa *Och gossen gick sig ut i morgonstund* (1937) ja *Skärgårdsgossens visa* (1937) kuuluu ajankohtaansa nähden kenties uudenaikaiselta kuulostanut lisäsävelinen harmonia ja vaihtosävelinen äänenkuljetus. Myös Bergmanin sävellysopettajien vaikutus hänen ”moderniin” sävelkieleensä on ilmeinen. Helsingissä häntä opetti ranskalaisiin säveltäjiin Vincent d’Indyyn ja Cesar Franckiin mieltynyt Bengt Carlson (1890–

1853) ja Berliinissä ekspressionistinen säveltäjä Heinz Tiessen (1887–1971). Näiltä opettajilta omaksutut ranskalaiset ja saksalaiset vaikutteet ilmenevät Bergmanin musiikissa muun muassa tiheinä modulaatioina, sekuntisuhteisina sointukulkuina ja pitkiä laulullisia linjoja välttävänä melodiikkana. Esimerkeiksi näistä piirteistä käyvät jo mainittu trio, *Pas-sacaglia ja fuuga* uruille op. 3 (1937–1939) sekä sarja jousiorkesterille op. 1 (1938–1939). Vähäisistä kansainvälisistä vaikutteista huolimatta – tai niistä johtuen – Bergmanin varhaistuotantoa voisi kutsua sävellysteknisessä mielessä ”kotoperäiseksi modernismiksi” (engl. *indigenous modernisms*, vrt. Botstein 2001).

Millä tavoin luonto liittyy näihin modernistisiin piirteisiin? Edellä lainattu Sulho Rannan kuvaus Bergmanin *paljasoksaisesta* modernista tyylistä viittasi todennäköisesti pianosonaatin uusasialliseen, rönsyilevää emotionaalisuutta karttavaan luonteeseen. Itseäni kiinnostaa kuitenkin enemmän kielikuvan (”paljasoksainen”) symbolisuus. Vihreän modernismin tutkimus on osoittanut, ettei modernismin kirjallisuus suinkaan irtautunut luonnosta, vaikka kiinnostuikin teknisistä abstraktioista. Se vain tarkasteli ympäröivää fyysistä todellisuuttamme uudella tavalla. (Esim. Sultzbach 2016, 10; ks. myös Albright 2004, 6–7.) Kirjallisuudentutkija Kelly Sultzbachin (2016, 8) mukaan sellaisten brittiläisten modernistikirjailijoiden kuin E. M. Forsterin, Virginia Woolfin ja W. H. Audenin teksteissä luonnonympäristö toimii kriittisenä keino-
na, jonka avulla voi tarkastella ja kyseenalaistaa perinteisiä, vakiintuneita ja hyväksytyjä käsityksiä maailmasta, poliittisesta vallasta, tieteestä ja tietämisen tavoista. Arkkitehtuurissa modernismin uudenlainen luontosuhde ilmenee taas esimerkiksi arkkitehti Alvar Aallon suunnittele-
massa Paimion parantolassa, johon luonto kytkeytyy lääketieteellisistä syistä (Benton 2006, 312): kaupunkiympäristön sijaan luonnonläheiseen ympäristöön rakennettu sairaala lukemattomine parvekkeineen ja avarine tiloineen pyrki parantamaan keuhkotautipotilaitaan myös terveellä ilmalla ja luonnonmaisemilla. Aallon tapaan arkkitehdit Hugo Häring, Ludwig Mies van der Rohe ja Le Corbusier korostivat taiteellisen luomistyön suhdetta luontoon ja luonnonläheiseen vernakulaariin arkkitehtuuriin, joiden koettiin paljastavan materiaalien funktionaalisia mahdollisuuksia (Benton 2006, 317, 323).⁹ Vaikka modernismia

on pidetty suurkaupunkien liikkeenä, modernistiseen maisemaan kuuluvat myös maaseutu ja luonto. Ne tarjosivat maataloustuotteita, turismikohteita ja elämyksellisiä luonnonsuojelualueita urbaanien keskusten tarpeisiin, mutta samalla niistä tuli yhä enemmän toiseutettuja kohteita (Raine 2014, 1–2, 5). Modernismi ei siten irtautunut luonnosta sinänsä vaan ainoastaan siitä ajattelun perinteestä, jossa luonto tulkittiin itsestään selvästi vakaaksi ja muuttumattomaksi todellisuudeksi, jota tuli kuvata yksinomaan realistisesti tai naturalistisesti (esim. Morton 2007; ks. myös Dahlhaus 1989, 332; Frisch 2005, 36–87).

Luonto oli keskeinen sisältö varhaisessa musiikin modernismissa, kuten symbolismissa ja impressionismissa (esim. Claude Debussy, Jean Sibelius, Edvard Grieg, Frederick Delius), mutta myös modernia elämää ja vieraantumista hahmottavassa ”maksimalistisessa” sinfoniamusiikissa (vrt. Taruskin 2005, 5–9), jossa yksilö kamppailee vieraannuttavan teollisen maailman ja virvoittavan luontokokemuksen puristuksissa (esim. Gustav Mahler, Richard Strauss, Anton Webern) (Välimäki 2015b; vrt. Johnson 1999; Grimley 2006; Whittall 2013; ks. myös Välimäen artikkeli tässä teoksessa). Siinä missä Richard Straussin *Don Juan* -sävelrunon (1888) alkutahdit symboloivat modernismin irtautumispyrkimystä traditiosta (Dahlhaus 1989, 334), Gustav Mahlerin ensimmäisen sinfonian (1888–1896) alku, jossa avoimien intervallien muodostama sfäärien harmonia eli ”luonto” leikkautuu klarinetti- ja trumpettifaarien ”kulttuurilla”, soi modernismin uutta, ongelmallista luontosuhdetta (vrt. Johnson 1999, 43; Torvinen & Välimäki 2019). Modernismi antoi perinteisille luontoviittauksille uusia merkityksiä; luonto ei ollut enää totutun turvallinen, itsestään selvä tai ongelmaton.

Aivan kuten varhaisessa modernistisessä musiikissa, arkkitehtuurissa ja kirjallisuudessa myös Bergmanin varhaisteoksissa taiteen formaali, tekninen rakentuminen ja luonnon musiikilliset kuvaukset ovat toisiaan täydentäviä pyrkimyksiä saavuttaa kokonaisempi kuva maailmasta (vrt. Sultzbach 2016, 8). Musiikin pintatasolla tämä näkyy siinä, miten Bergmanin musiikissa harmonian ja sointiväriin rajan hämärtävä ”soinnillisuus” sekä ylipäätään soinnillinen kokeilevuus muodostuu yhä keskeisemmäksi tekijäksi, kuten modernismiin kuuluu (vrt. Dahlhaus 1989, 332). Soinnillisuudella on kuitenkin sisällöllinen ulottuvuus,

joka liittyy Bergmanin teoksissa pyrkimykseen kuvata musiikin keinoin ympäröivää fyysistä todellisuutta, kuten tiettyä voimakasta luontokoke-
musta. Siten rationaalisuus (harmonian formaali järjestelmä) ja suoraan
aistittava todellisuus (luontoon vertautuva sointi) ovat samanarvoisia
elementtejä Bergmanin varhaisessa modernismissa. Toisin sanoen mo-
dernistisesta harmonis-melodisesta ilmeestään huolimatta sävellystek-
ninen kokeilevuus ei ole Bergmanin varhaistuotannon ensisijaisin piirre
modernismin kannalta, vaan vähintään yhtä tärkeää on ympäröivän to-
dellisuuden soinnillinen tavoittaminen, kuvaaminen ja tutkiskelu.

Bergmanin ensimmäinen sävellyskonsertti pidettiin Helsingissä
1.10.1940. Tätä edeltäviä sävellyksiä voidaan pitää nuoruudentuotan-
tona, joka sisältää 60–70 teosta.¹⁰ Näistä noin puolet on laulu- tai me-
lodraamamusiikkia eli johonkin tekstiin sävellettyä musiikkia. Berg-
manin varhaistuotannossaan käyttämiä kirjailijoita ovat muun muassa
Jacob Tegengren (kuoroteos *Solnedgång över slätten*, 1931), Verner von
Heidenstam (melodraama *Höststämning* 1933), Arvid Mörne (kuoro-
teos *Sommarpsalm*, 1935) ja Jarl Hemmer (kuoroteos *Drömmen om ön*,
1936). Joihinkin teoksiin säveltäjä kirjoitti tekstin itse (laulut *Molnet* ja
Höstlöv, 1933). Kaikki nämä teokset ilmentävät kotiseutukiintymystä ja
liittyvät tavalla tai toisella luontoon.

Myöhemmin, 1900-luvun jälkimmäisellä puoliskolla, Bergman tuli
tunnetuksi erityisesti myyttisistä ja eksoottisista teosten aiheistaan. Esi-
merkiksi Edith Södergranin runoihin sävelletyssä yksinlaulusarjassa *En-
samhetens sånger* op. 27 (1947) liikutaan Himalajalla. Persialaisen ru-
noilijan Omar Khaijamin teksteihin sävelletty *Rubaiyat* op. 41 (1953)
sisältää vaikutteita Lähi-idän musiikista. Tyttö- ja poikakuorolle, solis-
teille ja orkesterille sävelletty *Loleilä* op. 75 (1974) ammentaa saame-
laisten joikuperinteestä. Sanskritinkielinen baritonille ja mieskuorolle
kirjoitettu *Tipitaka* (op. 93, 1980) viittaa buddhalaiseen traditioon, or-
kesteriteos *Poseidon* (op. 122, 1992) ammentaa antiikin mytologiasta ja
lausujalle ja sekakuorolle sävelletty *Väinämöinen* op. 147 (2000) mui-
naissuomalaisista tarinakerrostumista. Kuten luontoteema näkyy Berg-
manin varhaisen tuotannon ohella hänen myöhäistuotannossaan, samoin
luontoon, kotiseutuaiheisiin ja kansallisromanttiseen ajattelu-
tapaan liittyviä varhaisteoksia voidaan pitää – myöhäisteosten tavoin

– myös myyttisinä ja eksoottisina. Nimittäin näissä varhaisteoksissakin kuvauksen kohteena on idealisoitu, vallitsevasta kulttuurista ja nykyaajasta ja -tilanteesta poikkeava todellisuus, mikä vastaa eksotiikan määritelmää (Locke 2009, 27–28). Kansanperinnettä, vieraita kulttuureja ja luontoa on länsimaisessa musiikissa kuvattu samanlaisin musiikillisin keinovaroin, mikä viittaa niiden kokemukselliseen samankaltaisuuteen (esim. Dahlhaus 1989, 305–311). Modernismissa tämä jopa korostuu: ajatus kaikkialla yleispätevästä luonnosta korvautuu käsityksellä luonnosta erityisenä paikallisena identiteettinä ja yksilön kokemuksessa määrittävänä ainutlaatuisena suhteutuneisuutena, jota voidaan syventää myyttisellä historialla. Tämä pätee paitsi Bergmanin myös esimerkiksi Anton Webernin musiikkiin. Kuten musiikintutkija Julian Johnson (1999, 29–31) kirjoittaa, atonaalisuus rinnastui Webernillä vuoristomaisemiin, tilan tuntuun, vapautumiseen ja luontoon, pikemminkin kuin tavanomaisen modernismitulkinnan mukaisesti urbaaniin ympäristöön ja tekniseen kehitykseen.

Bergmanin yksilöllinen ja erityinen suhde kotiseudun ympäristöön ilmeni myös siinä, että hän opiskeluvuosinaan merkitsi muistiin pohjalaisia kansanlauluja ja sovitti näitä kuorolle (esim. *Liljan uti dalen* ja *Den vän jag älskat haver jag nu mist*, 1935). Myös opiskeluvuosien kirjeissä Bergmanin koti-ikävästä kuvausta värittävät nostalgiset ja aistipiirejä risteyttävät luontometaforat, kuten esimerkiksi ystävä Ingvald Kjellmanille keväällä 1936 Helsingistä lähetetyssä kirjeessä:

Toivon pääseväni pian takaisin rakkaalle Pohjanmaallemme, tuolle todelliselle kevätvalon maalle, toivon että olisi jo pian pääsiäinen, toivon näkeväni pajunkissojen heiluvan arasti kevätuulessa ja toivon, että tuntisin jalkojeni alla hankikannon soinnin sen sijaan että kuulen jäisenä kopisevan asfaltin!¹¹

Luonto ja modernismi nuoruudenteoksissa

Varhainen esimerkki Bergmanin kotiseutu- ja luontokiintymystä ilmaisevasta sävellyksestä on yksinlaulu *Nykarleby* (Uusikaarlepyy), joka on sävelletty pohjalaisen lääkäri-runoilija Ernst Viktor Knapen (1873–1929)

samannimiseen runoon. Kahden säeparin muodostamasta melodiasta ja pianosäestyksestä koostuva miniatyyri on sävelletty vuonna 1929, todennäköisesti kyseisen vuoden kesäkuun alussa, pian runoilijan kuoleman jälkeen. Laulu kuuluu Bergmanin varhaisimpiin säilyneisiin sävellyksiin. Knappe tunnetaan Pohjanmaan rannikon merellisten tasankomaisemien kuvauksista, joihin ”Nykarleby”-runokin lukeutuu. Runo kuuluu kokoomaan *Akvareller* (suom. ”Akvarelleja”), joka on peräisin vuodelta 1907, jolloin Knappe toimi Uudessakaarlepyyssä lääkärinä. Teksti kuvaa uinuvaa pikkukaupungin idylliä. Siinä haikaillaan vanhoja, parempia aikoja kaupungin läpi virtaavan joen toimiessa ajan väistämättömän kulumisen ja katoavaisuuden vertauskuvana:

*Älfven sorlar och brusar,
– lifvet drager förbi.
Staden är tyst och stilla;
sjunken i drömmeri.*

Joki solisee ja kohisee,
– elämä menee ohitse.
Kaupunki on pysähtynyt hiljaisuuteen
vajonnut uneksimaan.

*Gamla minnen af bättre
dagar komma igen;
gamla minnen av diktarn,
barnasagornas vän.*

Vanhat muistot paremmista
päivistä heräävät;
vanhat muistot runoilijan,
lastensatujen ystävän.

*Hälgmålsklockorna ringa.
Kvällen är ljus och lång.
Parker och esplanader
fyllda af fågelsång.*

Ehtookellot soivat.
Ilta on valoisa ja pitkä.
Puistot ja puistokadut
linnunlaulua täynnä.

*Sjunkande kvällsol gjuter
rödt öfver kyrkans torn.
Natten kommer och vakten
vandrar kring med sitt horn.*

Laskeva ilta-aurinko valaa
kirkontornin punaiseksi.
Yö tulee ja vartija
kuljeksii torvensa kanssa.

*Staden är tyst och stilla,
sjunken i drömmeri.
Älfven sorlar och brusar;
lifvet drager – förbi.*

Kaupunki on pysähtynyt hiljaisuuteen;
vajonnut uneksimaan.
Joki solisee ja kohisee;
elämä menee – ohitse.¹²

(Knappe 1907, 63–64.)

Bergmanin myöhäisemmälle tuotannolle ominainen vahva sävelmaalailu on läsnä jo tässä varhaisteoksessa. Ensimmäisen tekstisäkeen kuvaama joen solina ja kuohunta saa musiikillisen vastineensa pianon eteenpäin aaltoilevista murtosointukuvioista. Tekstin kuvatessa kaupungin hiljaisuutta ja uinuvuutta säestys muuttuu pysähtyneiksi neljäsosainuiksi. E-molliin sävelletyn kappaleen harmonia välttelee ajoittain jotosävelen käyttöä, mikä osaltaan luo pysähtynyttä, uinuvaa vaikutelmaa. Samalla arkaaiset modaaliset sävyt rinnastuvat menneiden aikojen kaipaukseen.

Modernistisen luontosuhteen kannalta laulussa on kiinnostavaa kotiseutueksotiikan ohella se, että miniatyyrissä Bergman on kenties lähempänä kuin koskaan modernismin luonnon teknologiseen valjastamiseen liittyvää urbaania ulottuvuutta. Säveltäjän elämässä runo liittyi kaupungin halkaisevan Lapuan- eli Uudenkaarlepyynjoen¹³ voimallaitokseen, joka rakennettiin vuonna 1926 hänen kotitalonsa läheisyyteen. Valokuvausta jo nuorena harrastaneen Bergmanin kuva-albumeista löytyy 1920-luvun lopulla otettu kuva voimalaitoksen padon yli tapahtuvasta jäiden lähdöstä. Albumiin on kuvan yhteyteen kirjotettu Knapen runon ensimmäinen säe ”Älven forsar och brusar...”¹⁴ Jäiden lähdön näyttävyys ja joen kuohunta liittyivät kuvan perusteella mitä suurimmissa määrin luonnon teknologiseen valjastamiseen, sillä jäät ryskyvät siinä rakennetun patovallin yli poikkeuksellisella voimalla. Knapen runo viittaisi tässäkin mielessä Bergmanin ajattelussa peruuttamattomaan muutokseen ja iäksi kadotettuun – ja siten eksoottiseen – äänimaisemaan, jossa teollisten äänien sijaan kaupunki täyttyi lintujen laulusta, ehtookelloista, joen vaimeasta solinasta ja hiljaisuudesta.

Urbanin luonnonympäristön tulkintakehykset ovat löydettävissä myös vuonna 1937 kantaesitetyn Des-duuri-pianosarjan viimeisestä, neljänneestä osasta, lisänimeltään ”Nattfärlin och lyktan” (suom. ”Yöperhonen ja lyhty”).¹⁵ Kappaleen melodia liikkuu eri rekistereissä hyppelehtivin kuudestoistaosa-arpeggioin, ja etenkin keskitaiteessa on myöhäisemmälle Bergmanille ominaista, paikoin liki minimalistisen repetitiivistä motiivien käyttöä. Ainesten vähyys saattoi olla syynä sille, että esimerkiksi *Helsingin Sanomien* säveltäjä-kriitikon Uuno Klammin mielestä sävellys vaikutti ”musisoinnilta ilman päämäärää” (Klami

1937) ja *Hufvudstadsbladetin* Ehrström koki osan pidempänä kuin mi-
hin yöperhosen lyhyt elämä antaisi aihetta (Ehrström 1937). Jos kuiten-
kin muistetaan *nattfjäriln*-termin viittaavaan myös prostituoituun, voi-
daan teoksen toisteisuudelle ja ”päämäärättömälle” monotonisuudelle
löytää urbaanin moderni(stinen) tulkinta.

Pianoteos *Stämningbild* (suom. ”Tunnelmakuva”) on vuodelta 1935
peräisin olevan kolmiosaisen sarjan ensimmäinen osa, ja sen kantaesitti
Ilmari Hannikainen 26.5.1935 Helsingin konservatorion oppilasnäyt-
teessä. Teos pohjautuu musiikillisesti jo alkukesästä 1932 sävellettyyn
melodraamaan *Marsafton* (suom. ”Maaliskuun ilta”), jonka tekstinä on
modernistisen kirjailija-kuvataiteilijan Ragnar Ekelundin (1892–1960)
samaniminen runo. Runo on herkkä luontokuva, jossa räystäältä ke-
vättälven hiljaisessa pimeydessä tippuvista vesipisaroista syntyy valoi-
sa melodia: ”Det droppar stilla, det stiger, ur dunklet en ljus melodi”
(Ekelund, R. 1916). Melodraamassa staccatotoistot sävelmaalailevat su-
lamisveden tippumista katolta lausujan lukiessa tekstiä ”Det droppar
stilla från taken”. Tasainen neljäsosapulssi sekä muunnesävelten ja septi-
mikäännosten värittämä harmonia luovat impressionistisia mielleyhty-
miä, joihin kuuluvat myös teoksen ilmeiset Selim Palmgren -vaikutteet;
esimerkiksi Palmgrenin pianoteos *Majnatt* (suom. ”Kevätyö”) muistut-
taa Bergmanin *Marsaftonia/Stämningbildiä* niin nimensä kuin teks-
tuurinsakin suhteen (esimerkki 2). Bergman soitti opiskeluaikanaan
runsaasti Palmgrenin pianomusiikkia. Muutama kuukausi ennen *Mars-
afton*-melodraaman säveltämistä hän hurmaantui Palmgrenin *Kuuta-
mo*-pianokappaleen toistuvasta, urkupistemäisestä ylärekisterin teks-
tuurista¹⁶ eli teoksen tavasta ilmaista taivaankappaleen ihmeellistä valoa
ja ihmisestä riippumatonta luontoa.

Edellisen valossa voidaan väittää, ettei Erik Bergmanista tul-
lut modernisti 1950-luvulla hänen ensimmäisten dodekafonis-
ten sävellystensä myötä, vaikka niin yleensä musiikkikirjallisuudessa
toistellaan. Sen sijaan Bergmanista tuli modernisti hänen ensimmäisten
sävellysohjelma- ja pianoteosten aikana alkukesän 1932 ja kevään 1935 välillä
Marsafton-melodraaman muuntuessa *Stämningbild*-pianosävellykseksi.
(Myös artikkelin alussa kuvattu säveltäjäyden syntykokemus ajoittuu
tälle ajanjaksolle.) Kyse ei ole vain nimi- tai lajityyppimuunnoksesta,

Kevätyö

Majnatt – Mainacht – May Night

SELIM PALMGREN, op 27 n:o 4

The musical score is written for piano and voice. It is in the key of D major (indicated by two sharps) and 3/4 time. The score is divided into four systems. The piano part is characterized by chords and arpeggiated figures. The vocal part has a melody that is often in harmony with the piano. Performance markings include 'Placido' at the beginning, 'pp' (pianissimo) for the piano part, 'teneramente' for the vocal part, 'm.s.' (more slowly) for both parts, and 'poco rit.' (a little slower) for the piano part.

©1912 A. E. Lindgren, Helsinki
 ©1919 R. E. Westerlund, Helsinki
 ©1967 Fazer Musiikki Oy, Helsinki

Esimerkit 2a ja 2b. Ensimmäiset sivut Selim Palmgrenin *Majnatt*-teoksen ja Bergmanin *Stämningbildin* julkaistuista versioista. Musiikilliset yhtäläisyydet ovat ilmeiset ja vielä korostuvat, kun huomioidaan, että *Stämningbildin* alkuperäisen version nimi oli *Mars-afton*. © Fennica Gehrman Oy, Helsinki. Julkaistu kustantajan luvalla.

1. Tunnelmakuva

Stimmungsbild - Stimmungsbild - Sentimental Scene

Andante ERIK BERGMAN

pp

p dolce e espressivo

poco a poco cresc.

poco f

mistertoso

pp

© Edition Fazer, Helsinki, 1967

vaan teosversioiden välillä tapahtuu siirtymä realistisesta luontokuvauksesta impressionistiseen vaikutelmallisuuteen ja yksilöllisesti määrittävään luontosuhteeseen – modernismiin. Bergmanin modernismi syntyy siten ensisijaisesti luontosuhteen muutoksesta eikä urbaanista heräämisestä, futuristisesta kokeilevuudesta tai sävellysteknisestä innovoinnista. Impressionismi on varhaisen modernismin suuntaus, joka tasapainoilee fyysisen ja diskursiivisen – aineellisen ja tulkitun – todellisuuden välillä aistihavainnon kokemuksellisuutta merkityksellistään (vrt. McCarthy 2015, 31–34). Realismin naturalistinen luontokuvaus korvautuu impressionismissa luontokokemuksen kuvauksella, ja luonnosta tulee yksi mahdollinen materiaallinen konteksti, jota vasten autenttisuus ja subjektiivisuus määrittävät (McCarthy 2015, 4; vrt. myös Frisch 2005, 36–87).

Stämningbild on osa pianosarjaa, jonka *Ilta-Sanomien* Sulho Ranta totesi olevan ”pikkusievää näpertelyä”. Ranta jatkoi kriittistä linjaansa toteamalla, että ”Debussy ei taida olla ihan outo tekijälle, joka tois- taiseksi soittaa pianoa paremmin kuin säveltää”. (Ranta 1935.) Nuoren Bergmanin suhteesta Debussyyn ei ole säilynyt tarkkaa tietoa, mutta impressionistisen musiikkityylin omaksumiseen riittivät jo Palmgrenilta ja piano-opettaja Ilmari Hannikaiselta saadut kotoiset vaikutteet. *Stämningbildin* alkupuoli soi impressionistisen kokosävelisesti ylinousevine kvartteineen ja seksteineen. Jälkipuolta taas luonnehtii kromaattisen äänenkuljetuksen myötä syntyvät lisä- ja muunnossäveliset soinnut, min- kä voi kuulla kielivän myös Bergmanin Chopin-ihailusta. Säveltoiston ja tasaisen rytmin alleviivaamaa muuttumatonta tunnelmaa vahvistaa niukka melodinen aines, joka rajoittuu lähinnä yhteen kuuden sävelen motiiviin (esimerkki 2).

Marsafton-melodraamaan Bergman valitsi runon, joka kertoo musiikin syntyemisestä luonnosta. *Stämningbild*-pianoteoksessa keskiössä on tunnelma ja vaikutelma, jolloin teos ei enää pyri naturalistiseen tai realistiseen kuvaukseen luonnon ja musiikin suhteesta vaan on itsessään esimerkki Bergmanin tavasta synnyttää musiikki luonnosta. Siinä mie- lessä ei ole ihme, että *Stämningbild* oli varhaisin teos, jonka esittämisen Bergman elinaikanaan hyväksyi. Kyseessä on modernistin syntyminen luonnosta ja siten tekijänsä avainsävellys. Yleisellä tasolla teos on myös esimerkki siitä, miten modernistiset taideteokset voivat toimia histo-

riallisina dokumentteina ihmisen luontosuhteen muutoksista modernina aikana (vrt. Raine 2014, 4–5).

Toinen valaiseva dokumentti Bergmanin sekä ylipäätään modernin ihmisen luontosuhteen muutoksesta on kuorolaulu *Det skymmer* (suom. ”Hämärtyy”). Sävellys on todennäköisesti edelleen esittämätön, ja se on päivätty valmistuneeksi 30.8.1939. Tekstinä on suomenruotsalaisen kirjailijan Erik Thermanin (1906–1948) samanniminen meriaiheinen runo vuodelta 1928:

*Det skymmer, det skymmer mot kvällen
skärgårdens ljusa kväll.
Från fjärden komma svala fläktar.
Syrsan sjunger
[entonigt,] sövande – aftonlikt.*

Hämärtyy, iltaa kohti hämärtyy
saariston valoisa ilta.
Aavalta tulee vilpoisia tuulenvireitä.
Sirkka laulaa
[yksitoikkoisesti,] illan uneen.

*Över fjärden glider tyst en båt,
försvinner som sjunken ur min synkrets,
försvinner så hastigt att jag undrar,
vad det var som rörde sig på fjärden
i skymning,
och gled så tyst som i luften och blev borta.*

Ulapalla soljuu vene ääneti,
häipyy näkyvistäni kuin upoten,
häipyy niin nopeasti, että ihmettelen,

mikä siellä ulapan hämyssä oikein liikkui
ja soljui niin ääneti kuin ilmassa ja katosi.¹⁷

(Therman 1928, 7.)

Bergmanin tekstivalinta on kiinnostava. Ensinnäkin runon aihe ja kuvasto tuovat mieleen Bergmanin säveltäjäyden syntytarinan: meri, moottoriveneily, saariston iltayö ja eri aistipiirejä yhdistelevä kuvaus. Syntytarinan tapahtuman (1932) ja runon säveltämisen (1939) välillä Bergman oli asunut jo monta vuotta Helsingissä, tehnyt kaksi opintomatkaa ulkomaille (Berliiniin) ja suorittanut sävellysdiplomin Helsingin konservatoriossa (1938). Laulun ulapalle katoava vene voidaankin tulkita katoavan nuoruuden vertauskuvaksi, ja jälleen luonto toimii identiteetin määrittymisen ja muuttumisen heijastajana. Teos sävelmaailaa hämärtyvän illan, hennot tuulenvireet, sirkkojen unettavan laulun sekä maiseman tyynen pysähtyneisyyden ja hiljaisuuden muun muassa matalalla urkupisteellä, kehtolaulumaisesti keinuvalla toistokuvion ja fermaatilla varustetulla kenraalitauolla (esimerkki 3).

Det skymmer

(Erik Therman)

Erik Bergman
30.8.1939

Larghetto

Det skym - mer Det skym-mer mot kväl - len Skär - gård-dens

pp

Det skym - mer mot kväl - len Skär - gårds

Tranquillo

lju - sa kväll. Från fjär - den kom - mer sva - la fläk-tar

p

kväll. släk - tar

Syr - san sjung - ger sä - van - de af - ton-lik

Syr - san sjun - ger sä - van - de af - ton lik

Esimerkki 3. *Det skymmer* -sekakuoroteos (1939). Puhtaaksikirjoitus käsikirjoitukses-ta J. T.

Tekstivalinta on kiinnostava myös sävellysajankohdan näkökulmasta. Vain joitakin päiviä aiemmin, elokuun lopussa 1939, Bergman oli matkustanut täpötäydessä junassa läpi Baltian kohti Tallinnaa ja Suomea. Hän oli ollut Saksassa Itämeren rannalla sijaitsevassa Königsbergin satamakaupungissa (nykyisessä Venäjän Kaliningradissa) sävellyksenopettajansa Tiessenin luona, kunnes kaikkia ulkomaalaisia oli kehotettu poistumaan maasta. Panssarivaunuja siirrettiin yötä päivää kohti Puolan rajaa. Matka oli säveltäjän mukaan ”helvetillinen”, sillä juna oli ulkoportaitaan myöten täynnä sotaa pakenevia ihmisiä. (Ks. Heikinheimo 1987.) Toinen maailmansota syttyi vain kaksi päivää teoksen säveltä-

misen jälkeen. Hämärään ei siis kadonnut vain säveltäjän nuoruus vaan koko vanha Eurooppa ja tuttu maailmanjärjestys. Tästä näkökulmasta tulkittuna teoksen luontokuva kaiuttaa modernistista vieraantumista monella tasolla: eroa omasta nuoruudesta, opinnoista, kotiseudusta ja ylipäättään vakaasta ja turvallisesta todellisuudesta.

Kuten edellä on käynyt ilmi, Bergmanin elämäkerrasta löytyy runsaasti seikkoja, jotka valaisevat säveltäjän tapaa kokea musiikki ja luonto läheisesti toisiinsa liittyviksi ilmiöiksi. Seuraava, tämän artikkelin viimeinen esimerkki on tässä suhteessa erityisen valaiseva. Uudenkaarlepyyn seminaarin musiikinlehtori Maria Castrén (1871–1969) oli Bergmanin nuoruuden tärkein musiikillinen opettaja ja vaikuttaja. Ilman Castrénin vaikutusta Bergman ei olisi kulkeutunut musiikin alalle (Bergman 1981, 33). Yhdessä opiskeluvuosien kirjeessään Bergman jopa kutsuu Castrénia ainoaksi, joka häntä Uudessakaarlepyyssä ymmärtää.¹⁸ Ei ole siten yllättävää, että Castrénin 75-vuotisjuhlien yhteydessä vuonna 1946 Bergman omisti tälle ruotsalaisen runoilijan Vilhelm Ekelundin (1880–1949) runoon tehdyn yksinlaulun, jonka nimi on yksiselitteisesti ja runoa seuraten ”Musik” op. 24/1 (1946) (suom. ”Musiikki”, runo peräisin vuodelta 1901). Kuten edellä analysoidussa Ragnar Ekelundin ”Marsafton”-runossa myös tässä runotekstissä musiikki syntyy luonnosta:

Så ljusst, så blitt, så lyckostilla

*kan morgonhimlen tona!
Och på den skira grunden vaggar
ett träd sin krona.*

*I trädet hör jag genom fönstret
en fågel sakta sjunga,
ned i mitt sinne vek jag känner
en ström av toner gunga.*

*Jag lyssnar stilla, allting hör jag
i samma jubel tona.
Och på den skira grunden vaggar
ett träd sin krona.*

Niin heleästi, niin lempeästi, niin autuaan
hiljaisesti
voi aamutaivas soida!
Ja hauraassa maassa huojuuttaa
puu latvaansa.

Ikkunasta kuulen puussa
linnun vienon laulun,
tajuntani hämäryydessä tunnen
miten sävelten virta heijaa.

Kuuntelen hiljaa, kaikki kuulemani
soi samoja riemun säveliä.
Ja hauraassa maassa huojuuttaa
puu latvaansa.¹⁹

(Ekelund, V. 2004, 123.)

SmP2426

*På Bergens Taut Majörn
på hennes 70-års dag.*

Musik

(Vilhelm Stenlund)

Poco allegretto Erik Bergman

få ljus, så vitt, så lycka-stil-la kvar

Men gör him-len to-na! Och på den

ski-ra junn-den vägar ett träd sin kro-na.

Esimerkki 4. Erik Bergman, "Musik" op. 24/1 (1946). Tahdit 1–11. Kuva käsikirjoituksen kopiosta. Sibelius-museo/Erik Bergman -kokoelma.

Yksinlauluunsa, jonka 35-vuotias säveltäjä omisti muusikonuran-
sa kannalta ratkaisevassa roolissa olleelle opettajalleen, hän valitsi teks-
tiksi runon, joka korostaa musiikin luonnosta kumpuavaa alkuperää.
Näin Bergman ikään kuin samastaa luonnon ja Castrénin oman mu-
siikkisuhteensa alkulähteiksi – kuin äiti maan ja äiti musiikin. Runossa
tuntuu kaikuvaan sekä mennyt että tuleva säveltäjän elämässä: moniais-
tisesti koettu ja musiikiksi muuntuva luontoaihe, joka alkaa taivaan soi-
misesta, tuo mieleen artikkelin alussa esitetyn, Bergmanin usein kerto-
man tarinan säveltäjäytyensä synnystä. Maan sisältä kohoavaan laulavan
puun teemaan Bergman taas tarttui oopperallaan noin 40 vuotta myö-
hemmin (1986–1989). ”Musik” on kuin romanttisen luontokuvauksen
keinovarojen esittely miniatyyrimuodossa (ks. Dahlhaus 1989 [1980],
305–311). F-duuriin kirjoitettu laulu keinoi ¾-tahtilajissa muistutta-
en runon kuvaamaa puun latvan liikettä. Melodian kehtolaulumainen
poljento sekä edestakaiset sekuntisuhteiset sointuvaihdokset korostavat
staattista pastoraalis-maternaalista idylliä. Alun f-urkupistettä terästää
melodian lyydisesti korotettu neljäs aste, mikä viittaa abstraktilla tasolla
toki harmonian historialliseen kehittymiseen mutta ennen muuta kaik-
keen vakiintuneen tonaalisen järjestelmän – eli länsimaisen kulttuurin
– ulkopuoliseen: eksootisiin ilmiöihin, kansanperinteeseen, luontoon.
Korotettu neljäs aste tuo mukaan myös häivähdyksen siitä impressio-
nistisesta kokosävelisyydestä, jolla säveltäjä oli jo aikaisemmin kuvan-
nut luontovaikutelmiaan. (Esimerkki 4.) Laulu on vain yksi esimerkki
siitä, miten Bergmanin käsitys musiikin ja luonnon suhteesta – luonto-
peräinen säveltäjäneetos – pysyi muuttumattomana läpi hänen elämän-
sä.

Lopuksi

Olen edellä tarkastellut Erik Bergmanin varhaistuotantoa luontotee-
man näkökulmasta. Tavoitteena on ollut osoittaa, kuinka luonto oli
olennainen osa Bergmanin säveltäjäneetosta aina ja erityisesti tämän
nuoruudenteoksissa. Samalla olen pyrkinyt osoittamaan, kuinka luon-
to on musiikin modernismille – niin Bergmanin tapauksessa kuin yli-
päättään – keskeinen mutta tutkimuksessa usein sivuutettu lähtökoh-

ta. Niin ikään pyrin edellä perustelemaan luontoteeman avulla, kuinka Bergmanista tuli modernisti jo 1930-luvulla.

Kuten modernistisessa kirjallisuudessa, myös modernistisessa musiikissa tapa käsitellä luontoa on samanaikaisesti tapa määrittää subjekti (ks. McCarthy 2015, 7). Kuten jo artikkelin alussa viitatussa Hans Oeschin lausumasta käy ilmi, olennaista kuitenkin on muutos luonnon realistisesta kuvaamisesta ihmisen ja luonnon suhteen tarkastelemiseen. Nuorelle Bergmanille luonto hahmottuu kansallisromanttisen ja impressionistisen estetiikan mukaisesti. Kansallisromanttinen luonnon hyödyntäminen musiikissa on modernistista, sillä se edellyttää modernin ajatuksen kansallisvaltiosta ja painottaa luonnon paikallista erityisyyttä sen sijaan, että tulkitisi sen yleispäteväksi olemassaolon perustaksi. Impressionistisessa vaikutelmassa taas korostuu moderni yksilö ja tämän autenttinen kokemisen tapa. Bergmanin varhaismodernistinen subjekti hahmottuu nuoruudenteosten perusteella aistipiirejä ylittävien ja voimakkaiden luontoelämysten kokijaksi, näkijäksi, haistajaksi ja kuulijaksi. Erityisen hyvin tämä käy ilmi niistä runoista, joita Bergman valitsi sävellettäviksi ja joissa melkein aina kuvataan pysähtynyt luontokuvaa moniaistisesti ja äänellisesti. Niissä luonto soi ja musiikki syntyy luonnosta. Soiva luonto on Bergmanin musiikissa varhaisen modernismin subjektin kokemus, jossa fyysisistä ympäristöä havainnoidaan aistillisesti ja subjektiivisesti (ei-realistisesti). Siirtymällä realistisesta luontokuvauksesta subjektiiviseen vaikutelmallisuuteen vuosien 1932 ja 1935 välillä Bergman ikään kuin alkaa kokea oman luomistyönsä luonnon kaltaiseksi mutta samalla yksilölliseksi toiminnaksi.

Bergmanin musiikki käy yhdeksi esimerkiksi siitä, miten modernistisen musiikin luontoyhteydet määrittävät kulttuurisia ja yksilöllisiä identiteettejä. Modernismi hylkää ajatuksen luonnosta pysyvänä, itsestään selvänä ja yksinomaan realistisesti kuvattavana kokonaisuutena. Modernismin pyrkimys autenttisuuteen, yksilölliseen erityisyyteen ja määrittävien perinteiden kumoamiseen ei kuitenkaan poista luonnon merkitystä musiikissa vaan antaa luontosisällöille uusia merkityksiä. Tämä on tärkeää erityisesti modernistisen musiikin ja koko musiikillisen modernismin perinteen uudelleentulkinnan kannalta. Bergmanin kohdalla modernismitulkinta on ollut kohdetaan yksipuolisempi ja peittänyt al-

leen modernismin monet ulottuvuudet. Bergmanin omat kaksitoistasäveljärjestelmää käsittelevät kirjoitukset ja muutamat avainteokset ovat saaneet liiankin korostuneen aseman hänen säveltäjäkuvassaan. Tällä ekomusikologisella artikkelilla olen pyrkinyt osoittamaan suuntia tämän kuvan laajentamiseksi. Tutkimuksen yhtenä tehtävänä on osoittaa uusia puolia entisaikojen musiikista ja murtaa vallitsevia ja kaavamaisia käsityksiä. Bergmania ja modernismia voidaan kuunnella luontonäkökulmasta uudella tavalla.

Viitteet

¹ Tämän tutkimuksen on rahoittanut Suomen Akatemia osana kirjoittajan akatemiatutkijahanketta *Music, Nature and Environmental Crises* (2014–2019). Kiitän Christina Indrenius-Zalewskia, Sibelius-museon Sanna Linjama-Mannermaata sekä Paul Sacher Stiftungen henkilökuntaa avusta tutkimusaineistojen hankinnassa. Kiitän Susanna Välimäkeä, Sini Monosta ja käsikirjoituksen kahta anonyymia arvioitsijaa hyödyllisistä kommenteista. Artikkelin aloittavan muistelun muotoilu on yhdistelmä neljästä julkaistusta lähteestä, joissa Bergman muistelee samaa tapahtumaa (ks. ”Lilith” 1942; Bergman & Chydenius & Rydman 1966; Aromäki 1980; Bergman 1981).

² Erik Bergmanin kirje Ingvald Kjellmanille 7.7.1932, Erik Bergman -kokoelma, Sibelius-museo. *Midsommarnatt*-teoksen käsikirjoitus, Paul Sacher Stiftung, Basel. Rapsodista romanttista tyyliä edustava *Midsommarnatt* sisältää muun muassa griegmäisiä kansanmusiikkialluisuusia sekä muistumia Jean Sibeliuksen *Valse tristen* (1903) säestysaiheesta ja Jonas Anderssonin sävelmästä *Oi, katsohan lintua oksalla puun* (1889). Bergman oli aloittanut opintonsa Helsingin konservatoriossa edellisenä vuonna (1931). Opintojen alussa hänen pääaineenaan oli kuitenkin musiikin teoria eikä sävellys.

³ Toisenlaisista painotuksista ks. Salmenhaara 1963–1964; Nummi 1967.

⁴ Tarkoitan ”luonnolla” tässä artikkelissa lähinnä ihmisen ulkopuolista fyysistä todellisuutta. Luonto-termin monista merkityksistä musiikissa ks. esim. Tarasti 2002, 91.

⁵ ”In Erik Bergmans musikalischem Schaffen gehört offensichtlich die Natur zu den Urerlebnissen, die Einfälle provozieren. Immer wieder weist seine Musik [--] auf ein ursächliches Naturerlebnis hin, wobei weniger die Natur per se als vielmehr das Verhältnis des Menschen zu Natur das Faszinosum darstellt.”

⁶ Jo oopperan prologissa, jossa maan alle vangittu päähenkilö Prinssi Hattu anoo vapautusta ja apua puulta, musiikki (tahdit 1–22) noudattaa tätä kasvun periaatetta. Samantyyppinen asetelma on myös ensimmäisen näytöksen kolmannessa kohtauksessa sekä ensimmäisen näytöksen viimeisen kohtauksen aloittavassa englantintorvisoolossa. Muita teoksia, joissa tämä kasvava melodia-aihe on kuultavissa erilaisina muunnoksina, ovat esimerkiksi orkesteriteos *Colori ed improvvisazzioni* op. 72 (1973, erit. I osa), kuoroteos *Lapponia* op. 76 (1975), jousikvartetto op. 98 (1982), kamarimusiikkiteos *Borealis* op. 101 (1983, erit. I osa), sopraanolle ja sellolle sävelletty *Lament and Incantation* op. 106 (1984), klarinetille ja sellolle sävelletty *Karanssi* op. 114 (1990), mezzosopraanolle ja lyömäsoittimille tehty *Die Blume* op. 115 (1990) sekä tekijänsä viimeiseksi teokseksi jäänyt *Trumpettifantasia* op. 150 (2003). Ele on niin tyypillinen Bergmanille, että etenkin instrumentaaliteokset, joissa sitä ei ole, ovat poikkeuksia. Bergmanin estetiikan tunnusomaisesta kuvastosta ks. Torvinen 2012b.

⁷ Muita varhaisia esimerkkejä urkupisteistä ovat muun muassa pianoteos *Stämningens bild* (*Tunnelmakuva*, 1935) sekä yksinlaulu ”Olet tuskani” laulusarjassa *Rakastetulle* (op. 6, 1942).

⁸ Musiikintutkija Yrjö Heinonen (2010) on tehnyt *Arctica*-teoksen luonto- ja arkistusuysyhteysistä yksityiskohtaisen analyysin.

⁹ Ympäristö- ja luontosuhteesta nyky(kuva)taiteesta ks. esim. Johansson 2005.

¹⁰ Tarkan lukumäärän antaminen on mahdotonta, sillä kaikkia käsikirjoituksia ei voi ajoittaa tarkasti. Lisäksi joistakin opiskeluajan sävellyksistä on olemassa eri versioita ja toisinaan samanaikaisesti sekä itsenäisenä sävellyksenä että osana laajempaa sävellystä.

¹¹ ”Jag längtar snart att komma till vårt kära Österbotten, till det äkta vårhusets land, jag längtar att påsken vore snart här, jag längtar efter att se de blyga videokisorna vaggas för vårens vindar och jag längtar att känna en klingande skare under fötterna i stället för att höra klappandet på den stelfrusna asfalten!” Erik Bergmanin kirje Ingvald Kjellmanille 16.2.1936, Erik Bergman -kokoelma, Sibelius-museo. Suom. J. T.

¹² Suorasanaisten suomennos Susanna Välimäki.

¹³ Uudessa kaarlepyyssä joen alajuoksua kutsutaan nimellä Nykarleby älv, Uudenkaarlepyyn joki.

¹⁴ Erik Bergmanin valokuva-albumit, Erik Bergman -kokoelma, Sibelius-museo.

¹⁵ Sävellys on olemassa myös itsenäisenä teoksena. Sarjan kantaesityksessä 25.5.1937 sarjasta esitettiin vain osat III ja IV säveltäjän esittäminä.

¹⁶ Erik Bergmanin kirje Valdemar Bergmanille 5.11.1931, Erik Bergmanin perikunnan arkisto.

¹⁷ Suomennos Susanna Välimäki. Hakasulkeissa oleva sana kuuluu alkuperäiseen runoon mutta on jätetty pois Bergmanin sävellyksestä. *Det skymmer* -laulun lopussa lisäksi toistetaan runon kaksi ensimmäistä säettä.

¹⁸ Erik Bergmanin kirje [vanhemmilleen] 1.3.1933, Erik Bergman -kokoelma, Sibelius-museo.

¹⁹ Suorasanainen suomennos Susanna Välimäki.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Kirjeet

Sibelius-museo, Turku, Erik Bergman -kokoelma

Erik Bergmanin kirje Valdemar Bergmanille 5.11.1931

Erik Bergmanin kirjeet Ingvald Kjellmanille 7.7.1932 ja 16.2.1936

Erik Bergmanin kirje [vanhemmilleen] 1.3.1933

Sävellyskäsikirjoitukset

Erik Bergmanin sävellyskäsikirjoitukset. Paul Sacher Stiftung, Basel, Sveitsi. (Mikrofilmikopiot: Sibelius-museo, Turku, Erik Bergman -kokoelma.)

Muu arkistoaineisto

Erik Bergmanin valokuva-albumit. Sibelius-museo, Turku, Erik Bergman -kokoelma.

Erik Bergmanin perikunnan arkisto (kirjoittajan hallussa).

Heikinheimo, Seppo. 1987. Erik Bergmanin haastattelut. C-kasetti nro 9. Svenska centralarkivet, Helsinki.

Painettu nuottiaineisto

Bergman, Erik. 1967. *Stämningsbild*. (Sävellysvuosi 1935.) Kokoelmassa *Finlandia V. Suomalaisia pianokappaleita*. Helsinki: Edition Fazer (nyk. Fennica Gerhman).

Erik Bergmanin omat kirjoitukset

Bergman, Erik. 1978. Inför världsmusikfesten. *Hufvudstadsbladet* 6.5.1978: 3.

———. 1981. Ur ett liv. Teoksessa *Erik Bergman: A Seventieth Birthday Tribute*, toim. Jeremy Parsons, 31–38. Helsinki: Edition Pan.

Bergman, Erik & Chydenius, Kaj & Rydman, Kari. 1966. Erik Bergman. Teoksessa *Suomen Säveltäjiä II*, toim. Einari Marvia, 366–376. Porvoo: WSOY.

Artikkelit, sanoma- ja aikakauslehdissä sekä kokoomateoksissa

Aromäki, Juhani. 1980. [Erik Bergman.] Teoksessa *Elämäni on musiikki. Tunnetut musiikkimiehet kertovat*, 41–67. Porvoo: WSOY.

Chydenius, Kaj. 1961. Erik Bergman – musikmodernist. *Hufvudstadsbladet* 19.11.1961: 7.

Ehrström, Otto ("Ehr."). 1936. Det svenska Nyland firade i går stora sångfester. *Hufvudstadsbladet* 8.6.1936: 1.

———. 1937. Konservatoriets uppvisning VII. *Hufvudstadsbladet* 26.5.1937: 6.

Kaipainen, Jouni. 1982. Erik Bergman: "Ilmaisukeinojen rikas maailma on kiehtonut minua..." *Rondo* 2: 18–24.

Klami, Uuno ("U. K-i."). 1937. Konservatorion oppilasnäytteet VII. *Helsingin Sanomat* 26.5.1937: 9.

Kuusisaari, Harri. 1991. Erik Bergman on suomalaisen modernismin kantaisä. "En minä halua olla moderni..." *Rondo* 6: 8–11.

"Lilith". 1942. "Våning har vi nog, men vi har inga möbler" – säger konstnärsparet Långholm-Bergman. *Månads-revy* 10: 207, 202.

Ranta, Sulho ("Särä"). 1935. Näytteet. *Ilta-Sanomat* 23.5.1935: 3.

———. 1936. Konservatorion näytteissä. *Ilta-Sanomat* 29.5.1936: 3.

Rydman, Kari. 1963. Joonas Kokkosen ja Erik Bergmanin orkesterimusiikista. *Pieni musiikkilehti* 1: 7–11.

Salmenhaara, Erkki. 1963–1964. Erik Bergman. *Nutida Musik* 5: 40–42.

Kaunokirjallisuus

Ekelund, Ragnar. 1916. *Intermezzo*. Helsingfors: Söderströms.

Ekelund, Vilhelm. 2004. *Samlade dikter I*, toim. Jonas Ellerström, johdanto Katarina Frostenson. Stockholm: Svenska Akademien & Atlantis.

Knape, Ernst V. 1907. *Akvareller*. Helsingfors: Söderströms.

Therman, Erik. 1928. *Glidande bilder*. Helsingfors: Söderströms.

Tutkimuskirjallisuus

Adlington, Robert. 2019. Modernism: The Peoples Music? Teoksessa *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*, toim. Björn Heile & Charles Wilson, 216–238. London & New York: Routledge.

Albright, Daniel. 2004. Introduction. Teoksessa *Modernism and Music: An Anthology of Sources*, toim. ja komm. Daniel Albright, 1–22. Chicago: The University of Chicago Press.

Allen, Aaron & Dawe, Kevin, toim. 2016. *Current Directions in Ecomusicology: Music, Culture, Nature*. London & New York: Routledge.

Antliff, Mark. 2007. *Avant-Garde Fascism: The Mobilisation of Myth, Art, and Culture in France, 1909–1939*. Durham, NC: Duke University Press.

Benton, Tim. 2006. Modernism and Nature. Teoksessa *Modernism: Designing a New World 1914–1939*, toim. Christopher Wilk, 311–339. London: V & A Publishing.

Botstein, Leo. 2001. Modernism. Teoksessa *Grove Music Online*. <https://doi-org.ezproxy.uniarts.fi/10.1093/gmo/9781561592630.article.40625>. (Sivuilla käyty 12.5.2018.)

Brzezinski, Max. 2011. The New Modernist Studies: What's Left of Political Formalism? *Minnesota Review* 76: 109–125.

Calinescu, Matei. 1987. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, NC: Duke University Press. Ilmestyi alun perin 1977.

Dahlhaus, Carl. 1989. *Nineteenth-Century Music*. Käänt. J. Bradford Robinson. Berkeley & Los Angeles: University of California Press. Ilmestyi alun perin 1980.

Frisch, Walter. 2005. *German Modernism: Music and the Arts*. Berkeley: University of California Press.

Glahn, Denise von. 2003. *The Sounds of Place: Music and the American Cultural Landscape*. Boston: Northeastern University Press.

Griffin, Roger. 2008. Modernity, Modernism, and Fascism: A "Mazeway Resynthesis." *Modernism/Modernity* 15 (1): 9–22.

Grimley, Daniel M. 2006. *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woolbridge: The Boydell Press.

Guldbrandsen, Erling E. & Johnson, Julian, toim. 2015a. *Transformations of Musical Modernism*. Cambridge: Cambridge University Press.

———. 2015b. Introduction. Teoksessa *Transformations of Musical Modernism*, toim. Erling E. Guldbrandsen & Julian Johnson, 1–18. Cambridge: Cambridge University Press.

Heile, Björn. 2009a. Introduction: New Music and the Modernist Legacy. Teoksessa *The Modernist Legacy: Essays on New Music*, toim. Björn Heile, 1–12. Farnham: Ashgate.

———. toim. 2009b. *The Modernist Legacy: Essays on New Music*. Farnham: Ashgate.

———. 2015. Erik Bergman, Cosmopolitanism and the Transformation of Musical Geography. Teoksessa *Transformations of Musical Modernism*, toim. Erling E. Guldbrandsen & Julian Johnson, 74–96. Cambridge: Cambridge University Press.

Heile, Björn & Wilson, Charles, toim. 2019. *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*. London & New York: Routledge.

Heininen, Paavo. 1972. Erik Bergman. *Musiikki* 2 (1): 3–23.

Heiniö, Mikko. 1981. Aikamme suomalaiset säveltäjät ja heidän taustansa. *Musiikki* 11 (1): 1–89.

———. 1986. *12-säveltekniikan aika. Dodekafonian ja sarjallisuuden reseptio ja Suomen luova säveltaide 1950-luvulta 1960-luvun puoliväliin.* (= *Musiikki* 3–4/1986.) Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

———. 1995. *Aikamme musiikki. Suomen musiikin historia* 4. Porvoo: WSOY.

Heinonen, Yrjö. 2010. Arktisen allegorinen representaatio Erik Bergmanin orkesteriteoksessa *Arctica*. *Etnomusikologian vuosikirja* 22, toim. Johannes Brusila & Yrjö Heinonen & Terhi Skaniakos, 109–143. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Howell, Tim. 2006. *After Sibelius: Studies in Finnish Music*. Aldershot: Ashgate.

Huttunen, Matti. 2015. 1920-luvun modernismi tutkimuskohteena. Teoksessa *"Ijäisen nuoruuden musiikkia". Kirjoituksia 1920-luvun modernismista*, toim. Matti

- Huttunen & Annika Konttori-Gustafsson, 11–30. Helsinki: Taideyliopiston Sibelius-Akatemia.
- Ingram, David. 2010. *The Jukebox in the Garden: Ecocriticism and American Popular Music Since 1960*. Amsterdam & New York: Rodopi.
- Izenberg, Gerald N. 2000. *Modernism and Masculinity: Mann, Wedeking, Kandinsky Through World War I*. Chicago: University of Chicago Press.
- Johansson, Hanna. 2005. *Maataidetta jäljittämässä. Luonnon ja läsnäolon kirjoitusta suomalaisessa nykytaiteessa 1970–1995*. Helsinki: Like.
- Johnson, Julian. 1999. *Webern and the Transformation of Nature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Korhonen, Kimmo. 2004. *Suomen säveltäjiä neljältä vuosisadalta*. Helsinki: Suomalaisen musiikin tiedotuskeskus FIMIC & BTJ Kirjastopalvelu Oy.
- Locke, Ralph P. 2009. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mao, Douglas & Walkowitz, Rebecca L., toim. 1999. *Bad Modernisms*. Durham, NC: Duke University Press.
- . 2008. The New Modernist Studies. *PMLA – Publications of the Modern Language Association of America* 123 (3): 737–748.
- McCarthy, Jeffrey Matthes. 2015. *Green Modernism: Nature and the English Novel, 1900 to 1930*. New York: Palgrave Macmillan.
- McClary, Susan. 2015. The Lure of the Sublime: Revisiting the Modernist Project. Teoksessa *Transformations of Musical Modernism*, toim. Erling E. Guldbrandsen & Julian Johnson, 21–35. Cambridge: Cambridge University Press.
- Metzer, David. 2009. *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Morton, Timothy. 2007. *Ecology without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press.
- Nummi, Seppo. 1967. *Modern musik (Finland i dag)*. Käänt. Erwin Gripenberg. Stockholm: Esselte.
- Oesch, Hans. 1993. Natur als Bildvorwurf musikalischer Kunst. Beobachtungen zu Erik Bergmans Laponia op. 46. (sic) Teoksessa *Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts*, toim. Felix Meyer, 233–254. Winterthur: Amadeus.

Pedeltz, Mark. 2016. *A Song to Save the Salish Sea: Musical Performance as Environmental Activism*. Bloomington: Indiana University Press.

Raine, Anne. 2014. Ecocriticism and Modernism. Teoksessa *Oxford Handbook of Ecocriticism*, toim. Greg Garrard. Oxford Handbooks Online. <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199742929.001.0001/oxfordhb-9780199742929-e-010>. (Sivuilla käyty 13.5.2018.)

Shpinitzskaya, Julia. 2016. *A Theory of Multicultural Texts: The Music of Erik Bergman As a Phenomenon of Multicultural Europe*. Helsinki: The Semiotic Society of Finland.

Sivuvoja-Gunaratnam, Anne. 1997. *Narrating with Twelve Tones: Einojuhani Rautavaara's First Serial Period (ca. 1957–1965)*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia.

Sultzbach, Kelly. 2016. *Ecocriticism in the Modernist Imagination: Forster, Woolf, and Auden*. New York: Cambridge University Press.

Tarasti, Eero. 2002. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter.

Taruskin, Richard. 2005. *Music in the Early Twentieth Century. Oxford History of Western Music* 4. Oxford: Oxford University Press.

Tiekso, Tanja. 2013. *Todellista musiikkia. Kokeellisuuden idea musiikin avantgardemanifesteissa*. Helsinki: Poesia.

Timms, Andrew. 2009. Modernism's Moment of Plenitude. Teoksessa *The Modernist Legacy: Essays on New Music*, toim. Björn Heile, 13–24. Farnham: Ashgate.

Torvinen, Juha. 2012a. Johdatus ekomusikologiaan. Musiikintutkimuksen vastuu ympäristökriisien aikakaudella. *Etnomusikologian vuosikirja* 24, toim. Tarja Rautiainen-Keskustalo & Maija Kontukoski, 8–34. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

———. 2012b. Erik Bergman suomalaisessa nykymusiikissa. *Kompositio* 1: 3–9.

———. 2014. The North as an Experimental Quality in Music: On the Works of Erik Bergman. Teoksessa *Philosophies of Performance*, toim. Dario Martinelli & Eero Tarasti & Juha Torvinen, 178–196. Helsinki: The Semiotic Society of Finland.

———. 2016. Synty tiedon kaiut. Luontoyhteyden kokemus Kalevi Ahon teoksissa *Sieidi ja Kahdeksan vuodenaikaa*. Teoksessa *Äänimaisemissa. Kalevalaseuran vuosikirja* 95, toim. Helmi Järviluoma & Ulla Piela, 117–138. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

———. 2019. Resounding: Feeling, Mytho-ecological Framing, and the Sámi Conception of Nature in Outi Tarkiainen's *The Earth, Spring's Daughter*. *MUSICultures: Journal of the Canadian Society for Traditional Music* 45 (1–2): 167–189.

Torvinen, Juha & Välimäki, Susanna. 2019. Nordic Drone: Pedal Points and Static Textures As Musical Imagery of the Northerly Environment. Teoksessa *The Nature of Nordic Music*, toim. Tim Howell. New York: Routledge.

Välimäki, Susanna. 2015a. *Muutoksen musiikki. Pervoja ja ekologisia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere: Tampere University Press.

———. 2015b. Aasi, käki ja satakieli – Mahlerin viidennestä sinfoniasta ja vähän muustakin. Konserttiin johdatteleva esitelmä Radion sinfoniaorkesterin konsertissa Musiikkitalossa Helsingissä 16.1.2015.

———. 2019. Ympäristökriittinen suomi- ja saameräppi: Paleface, Áilu Valle ja Terttu Järvelä. Teoksessa *Hiphop Suomessa. Pubeenvuoroja tutkijoilta ja tekijöiltä*, toim. Venla Sykäri & Inka Rantakallio & Elina Westinen & Dragana Cvetanović, 180–209. Helsinki: Suomen Nuorisotutkimusseura.

Whittall, Matthew. 2013. *“What nature tells me”: Semiosis, Narrative, Death and Nature in Gustav Mahler's “Der Abschied”*. Helsinki: Sibelius Academy.

Musiikin ”suomalaisuuden” ja ”luonnon” etsintä 1930- ja 1940-lukujen musiikkitieteessä

Tarkastelen kirjoituksessani kahta suomalaista musiikintutkimusta luonnehtivaa tärkeää piirrettä, jotka korostuvat erityisesti toista maailmansotaa edeltävänä ajanjaksona ja jotka myös kytkeytyvät toisiinsa: suomalaisen musiikintutkimuksen nationalistista pohjavirettä sekä ”suomalaisuuden” etsimistä musiikista. Erityisesti pohdin sitä, minkälaisessa ideologisessa ja esteettisessä merkityksessä ”luonto” ja musiikin ”luonnollisuus” näyttäytyvät 1930–1940-luvulla toimineiden suomalaisten musiikintutkijoiden teksteissä. Näillä termeillä oli ajan kontekstissa vahva poliittinen ja kulttuurinen merkityskenttensä, jonka sisältöä pyrin kirjoituksessani avaamaan. ”Luonto” viittasi ajan musiikkikeskustelussa luonnonympäristöön liittyvän merkityksen ohella tai sijaan usein myös kansalliseen ominaislaatuun, tietynlaiseen ”ihmisluontoon”. Lähestymiskulmani aiheeseen on kulttuuri- ja oppihistoriallinen: tarkastelen suomalaista musiikintutkimusta ajan poliittisessa, kulttuurisessa ja musiikki-institutionaalisessa kontekstissa.

Luonnon ja musiikin suhde on skandinaavisessa kontekstissa toki ollut tärkeä. Esimerkiksi musiikintutkija Daniel M. Grimley (2006) kirjoittaa norjalaisesta luonnosta ja kansallismaisemasta Edvard Griegin musiikin erityisenä merkityskehyksenä mutta myös kyseisen musiikin julkisen reseption sekä laajemmin norjalaisen kansallisidentiteetin elementtinä (Grimley 2006, ix, 26). Folklore ja kansanmusiikkivaikutteet ovat 1800-luvun alkupuolelta lähtien olleet tärkeitä innoittajia norjalaisessa taidemusiikissa, ja myös suuressa osassa Griegin sävellystuotantoa kansanmusiikilla on tärkeä ideologinen ja esteettinen merkitys.

Niin norjalaiseen kuin suomalaiseenkin kansallisajatteluun on vahvasti vaikuttanut filosofi Johann Gottfried von Herderin (1744–1803) idealisoiva käsitys kansanlaulusta: Herderin mukaan kansanlaulussa heijastui ikään kuin kansan todellinen sielu, sen identiteetti ja ominta-keisuus. Herderin teos *Stimmen der Völker in Liedern* (1807, ”Kansojen ääni lauluina”) oli myös Suomessa laajalti tunnettu ja innoitti muun muassa Elias Lönnrota. (Ks. Karkama 2007, 445–446.) Herderin paikallisuutta ja kansallisuutta korostava ajattelu oli hyvin kieliorientoitunutta (Rehding 2003, 117). Siinä missä ranskalainen 1700-luvun lopun ajattelu painotti kielen universaaliutta ja korrespondenssia sanojen ja ulkomaailman välillä, Herder näki kielen – joka hänellä tarkoitti tietysti saksaa – yhteisöllisyyden ja kulttuurin kantajaksi. Kyse oli siis eräänlaisesta kulttuurisesta relativismista: jokainen kansakunta oli niin kielen kuin kulttuurinsa osalta ikään kuin oma autonominen yksikönsä, jonka historiallinen muutos tapahtui sisältäpäin. Toiminta tuolla kielellä nähtiin autenttisuuden edellytykseksi. Kieli nähtiin rakentamassa ajattelua ja sidoksissa kulttuuriin ja filosofiseen kontekstiinsa.

Tässä artikkelissa tarkastelen ”luontoa” ihmisen ulkoisena, useissa tapauksissa jopa metaforisena kvaliteettina. Tällä tarkoitan sitä, että Herderin ajattelusta versovassa kansallisuusajattelussa ”luonto”, kansallistunne ja kulttuuri kuuluvat erottamattomasti yhteen, ja näin oman kansallisuutensa kadottaminen merkitsee herderläisittäin myös ”luonosta” erkaantumista. 1900-luvulla tällainen ajattelu sai myös politisointuneita sävyjä, kuten myöhemmin kirjoituksessa esitän. Aluksi on kuitenkin syytä selvittää lyhyesti sitä aatteellista ja kulttuurista taustaa, jonka pohjalta suomalainen musiikintutkimus on syntynyt.

Musiikkitiede tuli Saksasta

Suomalaisen musiikintutkimuksen oppihistoria palautuu alkuvaiheeseen vain muutaman tutkijan aikaansaannoksiin (ks. Nyqvist 2007; Huttunen 2013; Laitinen 2013a; Laitinen 2013b). Tieteenalan alkuvuosikymmenet ovat ensimmäisen ammattimusiikkitieteilijämme Ilmari Krohnin (1867–1960) vuonna 1899 tarkastetun väitöskirjan jälkeen pitkälti palautettavissa Krohnin ja hänen ensimmäisten oppilaidensa

Otto Anderssonin (1879–1969), Toivo Haapasen (1889–1950) ja Armas Launiksen (1884–1959) toimintaan. Krohn oli ensimmäinen musiikkitieteen viranhaltija Helsingin yliopistossa (vuoteen 1919 Keisarillinen Aleksanterin yliopisto) sekä Suomen musiikkitieteellisen seuran perustaja ja ensimmäinen puheenjohtaja.

Krohnin musiikkitieteellinen tuotanto on laaja, aivan kuten hänen sävellystuotantonsakin. Hänen musiikkitieteellinen tuotantonsa oli aikanaan kansainvälisestäikin tunnettua, erityisesti saksankielisessä tiedeyhteisössä.¹ Myös Unkarin kansanmusiikin tutkimukseen, jota edustavat esimerkiksi ensisijaisesti säveltäjinä tunnettujen Bela Bartókin (1881–1945) ja Zoltan Kodályn (1882–1967) tutkimukset, Krohnin vaikutus on ollut merkittävä. (Ks. Bereczky 2001.) Kotimaisen musiikkitiede-instituutiomme perustajana Krohnin asema ja merkitys oli täysin suvereeni, vaikkakin myös yliopiston ulkopuolella toimineet ajan musiikkialan vaikuttajat, kuten Heikki Klemetti ja Martin Wegelius, voidaan – tosin tietyin varauksin – nähdä ammattimusiikkitieteilijöiksi. Ennen toista maailmansotaa akateeminen musiikkitiede ei ollut maassamme vielä eriytynyt yleisemmästä musiikkikeskustelusta, ja varsinaisen eriytymisprosessi alkoi oikeastaan vasta 1950-luvulla. Vuosisadan ensimmäisellä puoliskolla musiikkitiedettä tehtiin paitsi mannermaisen tiedeyhteisön luettavaksi myös koulujen musiikinopetuksen, soitonopetuksen ja kirkkomusiikin koulutuksen käyttöön.

Varhainen suomalainen musiikkitiede pyrki omalta osaltaan vastaamaan eurooppalaisen musiikintutkimuksen kysymyksiin – esimerkiksi selvittämään musiikin alkuperää ja universaaleja piirteitä sekä vertailemaan eri kansojen musiikkisysteemejä – mutta palveli myös yleisempiä musiikkikoulutuksen tarpeita, esimerkiksi kirkkomuusikkojen koulutuksessa ja Helsingin musiikkiopiston opetuksessa. Samalla musiikin tutkimus oli, erityisesti 1900-luvun alussa, osa niin sanottua kansallisten tieteiden järjestelmää. Tähän kuuluivat musiikkitieteen ohella muun muassa suomalaisen kirjallisuuden tutkimus, kansatiede, folkloristiikka, historia ja arkeologia. Tavoitteena oli tutkimuksen avulla perustella Suomen valtiollista legitimiteettiä, kartoittaa kansan omaa kulttuurista menneisyyttä sen yhtenä peruspilarina sekä perustella suomen kielen asemaa täysivaltaisena tieteen kielenä. (Tästä yksityiskohtaisemmin ks. Herlin 2000.)

Varhainen suomalainen musiikkitiede oli vahvasti ankkuroitunut erilaisten järjestöjen, esimerkiksi Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran (SKS), kansallisesti merkittäviin projekteihin. Näistä esimerkkinä on SKS:n *Suomen kansan sävelmiä* -hanke, jonka julkaistujen viiden osan (1898–1933) toimittajina olivat Krohn (osat I, II ja III) sekä hänen oppilaansa Armas Launis (osa IV) ja A. O. Väisänen (osa V) (Krohn et al. 1898–1933). Krohnin tavoin myös Launisen ja Väisäsen tutkimuksissa kansanmusiikki ja -perinne olivat tärkeässä roolissa. Tutkimus ja kansakunnan rakentaminen olivatkin tuohon aikaan kiinteästi sidoksissa toisiinsa.

Tutkimuksen suhde ympäröivään poliittiseen ja kulttuuriseen kontekstiin oli 1930- ja 1940-luvuilla hyvin erilainen kuin vuosisadan alussa. Kansakuntaa ja Suomen kulttuurista legitimizeettiä ei ollut enää samalla tavoin tarpeen rakentaa tutkimuksen avulla kuin aiemmin, mutta toisaalta talvi- ja jatkosotaa ympäröivien vuosien poliittinen konteksti oli tietenkin myös tutkimuksen taustavaikuttajana.

Musiikintutkimuksen oppihistoria on Suomessa toistaiseksi niin vähän tutkittua, että juuri minkäänlaista analyysia esimerkiksi tutkijoiden Saksa-suhteista tai vuosisadan alun kansanmusiikin tutkimuksen suhteesta Akateemisen Karjala-Seuran (AKS) edustamaan Suur-Suomi-aatteeseen ei ole tehty. Tässä mielessä suomalaisen musiikintutkimuksen menneisyyden selvittäminen – esimerkiksi Saksa-suhteiden osalta – on hädin tuskin vasta alkanut.² Jean Sibeliuksen suhteista natsi-Saksaan on viime vuosina käyty kiivasta debattia (ks. esim. Murtomäki 2010; Jackson 2010; Mäkelä 2011), mutta mitään erityisiä todisteita säveltäjän natsi-sympatioista ei ole esitetty. Tunnetusti natsi-myönteisiä suomalaisia säveltäjiä, kuten Yrjö Kilpistä tai Arvo Laitista, ei ole vielä tarkemmin tutkittu (ks. kuitenkin Deaville 2005).³

Kulttuurilla oli tärkeä propagandarooli Kolmannen valtakunnan politiikassa, ja tässä suhteessa myös tutkijoiden henkilökohtaisilla verkostoilla oli oma merkityksensä. Pohjoisen, ”arjalaisen” kulttuurin juuria – yhteyttä ”luontoon” – etsittiin myös Suomesta; tässä olisikin jatko-tutkimuksen osalta tärkeää tarkastella esimerkiksi suomalaisten musiikintutkijoiden suhteita SS-joukkojen alaiseen, kansatieteellistä tietoa tuottaneeseen Ahnenerbe-tutkimusinstituuttiin. 1930–40-luvun sak-

salais-suomalaisesta kansanmusiikin tutkimuksesta ei toki ole syytä vetää suoraa linjaa rotuoppiin ja keskitysleireihin, mutta täysin pyyteetöntä tiedon tavoitteluaakaan se tuskin oli. Teologi ja kulttuurintutkija Kathryn Tanner (1997, 9) toteaa, että ”kulttuurilla” sinänsä oli 1930-luvun Saksassa vahvasti poliittis-ideologinen sisältö, ja sen tutkimuksen implisiittisiin tavoitteisiin kuului pyrkimys etsiä puhdasta ja turmeltumatonta, ”arjalaista” perinnettä. Tällaista ”puhdasta”, pohjoista kansanlaulua saksalainen musiikkitieteilijä Fritz Bose retkikuntineen lähti etsimään Karjalasta vuoden 1936 tutkimusretkellään.⁴

Suomalainen ja saksalainen perinnetieteellinen tutkimus oli tuohon aikaan monessa suhteessa samankaltaista. 1930-luvun Saksassa päämääränä oli, niin tutkimuksessa kuin muutenkin, ennen muuta kaiken kansallisen (saks. *völkisch*) toteuttaminen, puhtaan saksalaisen kansanyhteisön (saks. *Volksgemeinschaft*) ja kansallisen hengen (saks. *Volkstum*, ”kansan ominaisluonne”) luominen sekä kansan ja maan (saks. *Blut und Boden*, ”veri ja maa”) yhdistäminen. Humanistinen tiede sai tässä tärkeän tehtävän luoda näille keskeisille periaatteille ”arjalainen” pohja, perustus ja oikeutus. (Hietala 2006, 34.) Kuten jo aiemmin totesin, tällainen Herderin ajatuksista ponnistava yhteyden etsiminen kansalliseksi käsitettyyn ”luontoon” sälytettiin taiteen- ja historiantutkimuksen tehtäväksi, ja näin 1930-luvun tiede politisoitui. Samoin kävi monella tieteenalalla Suomessakin.

Myös suomalaisen musiikintutkimuksen tutkimusmetodit ja -kohteet antavat viitteitä kansainvälisestä vuorovaikutuksesta, ja onkin oppihistoriallisesti kiinnostavaa pohtia, miten saksalaisperäiset musiikin tulokinnan paradigmat, kuten hermeneutiikka, konkreettisesti rantautuivat Suomeen. Tässä yhteydessä tarkastelen juuri tätä kysymystä keskittyen erityisesti ”luonnon” ja ”luonnollisuuden” merkityksiin. Kuten kansallissosialistisen Saksan kulttuuripropagandaa Suomessa tutkinut Britta Hiedanniemi (1980, 50) toteaa, ”pohjoinen ajatus” ja idea taiteen ja kulttuurin sidoksesta ”luontoon” olivat tärkeitä elementtejä Saksaa ja Skandinaviaa yhdistävässä Pohjolan hengessä, jonka ihannoituja ominaisuuksia olivat luonnonläheisyys, vapaudenrakkaus ja kunniantunto. Niin kulttuurin kuin muunkin sivilisaation alalla arvokkaaksi nähtiin etsiä lähelle luontoa.

Miksi sitten juuri Saksa kiehtoi suomalaisia musiikkitieteilijöitä? Kuten historiantutkija Marjatta Hietala (2006) on todennut, Saksan yliopistojen ja korkeakoulujen vetovoima ja pitkät perinteet sekä koulutusmahdollisuuksien puuttuminen Suomesta ovat tärkeitä taustatekijöitä näiden kahden maan välisille vahvoille ja pitkille akateemisille siteille. Aina toiseen maailmansotaan asti Saksa oli maailman johtava tiedema, ja esimerkiksi musiikin alalla ei 1900-luvun alussa suomalaiselle muusikolle ollut tarjolla kovin monia vaihtoehtoja. Pietarissa opiskelua rajoittivat ilmeisesti kieli ja itsenäistyvän Suomen kansallisuusaate, italian kielen taitoa ei puolestaan monella tuohon aikaan ollut. Ranskassa suomalaisia musiikinopiskelijoita toki nähtiin, erityisesti laulajia ja myöhemmin myös pianisteja, mutta määrällisesti Saksan suunta oli jo 1800-luvulta lähtien ylivoimaisesti yleisin etsiä musiikillista sivistystä. Saksaan oli pitkät ja vakiintuneet suhteet, kieli oli tuttua ja kulkuyhteydet hyvät. Hiedanniemen (1980, 23) mukaan Suomen itsenäistymisen aikoihin maassamme vallitsi vanhoihin hansasuhteisiin perustuva ”saksalaisen kulttuurin hegemonia”, jota Suomessa määrittivät luterilainen kirkko, kirjallisuus, musiikki sekä tieteet – teologia, historia, filosofia, luonnontieteet ja lääketiede.

”Suomalaisuuden” etsintä musiikissa

Musiikintutkija Matti Huttunen (2013) on luonnehtinut Suomen 1900-luvun ensimmäisen puoliskon musiikintutkimusta ”hengen”, ”luonnon” ja ”organisuuden” kategorioiden kautta. ”Henki” viittaa Huttusen esityksessä hegeliläiseen (ja snellmanilaiseen) historiakäsitykseen, joka tarkasteli maamme musiikinhistoriaa ja autonomisen musiikkikulttuurin rakentumista ”kansanhengen” aktualisoitumisena. Hegeliläisen filosofian vaikutuksen suomalaiseen musiikinhistoriaan Huttunen hahmottaa tämän ajattelusuunnan kolmen peruslähtökohdan kautta:

- 1) Taide on luonteeltaan olennaisesti historiallista, eikä mikään inhimillinen toiminta jää sen ulkopuolelle. Historia on pohjimmiltaan hengen historiaa, ja musiikin ymmärtäminen on mahdollista vain tämän kokonaisuuden osana.

2) Suurmiehet ovat musiikin historian liikkeellepaneva voima. Tämä perustelee nerokulttia ja säveltäjien – kuten esimerkiksi Sibeliuksen – tärkeää kansallista funktiota.

3) Historiantutkimus on spekulatiivista, ja tutkijan tehtävä on etsiä suuria, koko musiikinhistoriallista tilannetta koskevia selityksiä. (Huttunen 2013, 38.)

Sibeliuksen kohdalla näistä lähtökohdista seurasi joukko pitkäikäisiä kansallisia myyttejä, kuten se, että Sibelius löysi *Kullervo*-sinfoniallaan ”suomalaisen sävelen”, johon hän sai runonlaulusta ja muusta kansanmusiikista autenttisuutta ja alkuvoimaa (tarkemmin tästä ks. Heikkinen 2012). Oskar Merikanto kirjoitti tunnetussa *Päivälehd*en artikkelissaan, miten kuulija heti *Kullervon* kohdalla tunnisti sen sävellet omikseen vaikkei koskaan aiemmin ollut niitä kuullut. Sibelius kuitenkin veti teoksensa pois julkisuudesta, eikä *Kullervoa* voi oikeastaan missään mielessä pitää ”suomalaisen musiikin” lähtölaukauksena, siitäkään huolimatta, että tämä käsitys oli vakiintunut osa suomalaista musiikinhistorian kirjoitusta aina 1990-luvulle saakka. Olihan ennen *Kullervoa* esitetty useita *Kalevalaan* pohjaavia mittavia sävelteoksia, kuten Robert Kajanuksen (1856–1933) orkesteriteokset *Kullervon kuolema* (1880), *Suomalainen rapsodia* (1881) ja *Aino* (1885). Filip von Schantzilla (1835–1865) puolestaan oli orkesteriteos *Kullervo*-alkusoitto sävelletty jo vuonna 1860.

Sibeliuksen musiikillinen kansallissankaruus oli viimeistään 1910-luvulta lähtien täysin kyseenalaistamaton topos eli vakiintunut teema hänen musiikkinsa reseptiossa ja hänen julkisessa säveltäjän hahmossaan. Myös myöhempiä säveltäjäpolvia traumatisoinut ”Sibeliuksen varjo” alkoi jo tällöin hyvää vauhtia muotoutua. Näin esimerkiksi säveltäjä ja kriitikko Tauno Pylkkänen kirjoitti vuonna 1944:

Suomalaisen musiikin ensimmäinen suuri nimi, Jean Sibelius, toi vuosisadan vaihteessa maailman tietoisuuteen suomalaisen hengen ominakeisuuden ja elinvoiman. Ja ne sävelsepät, jotka Sibeliuksen jälkeen ovat nuottikynään tarttuneet, eivät ole koskaan unohtaneet mestarin viitoittamaa latua, vaikka he eivät ole ummistaneet korvaansa Euroo-

pasta tuleville virtauksillekaan, jos ovat halunneet jotain pysyvästi kestävää luoda. Heidän ei ole tällöin edes tarvinnut unohtaa oman persoonallisuuteensa toteuttamista, sillä palautuminen niille lähteille, joista Sibelius on ammentanut, on palautumista äidinmaidossa imettyyn suomalaiseen perushenkeen, jota ilman suomalaiseksi julistautua tahtova säveltäjä on kuin puu ilman juuria.

Näin on Suomen säveltaide saavuttanut kaikkialla maailmassa aseman, joka vaativimmassakin mielessä herättää kunnioitusta ja ihailua. Ja siten on Suomen säveltaide myös suorittanut suuren lähetystehtävänsä, se on kertonut maailmalle Suomen kansan omintakeisuudesta ja luomisvoimaisesta kulttuuritahdosta, kansan, joka näin on todistanut, että sillä on tulevaisuuden Euroopassa oleva oma tärkeä ja hedelmöittävä tehtävänsä henkisen elämän kaikilla aloilla. (Pylkkänen 1944, 131.)

Vajaa vuosikymmen aiemmin musiikintutkija Eino Roiha toi esiin kirjoituksessaan ”yleisen suomalaisen käsityksen Sibeliuksen merkityksestä”. Roihan mukaan Sibeliuksen taiteen perustana on ”yleensä suomalaisuus; kansa ja luonto mukaan luettuna”. Roiha kirjoittaa, että Sibelius, ”jonka sävelteoksissa tämä ominaisuus ensiksi puhtaimpana ja selvimpänä ilmeni, on siis kansallisen taidemusiikkimme luoja; hänen merkityksensä musiikkiin nähden on sama, kuin Gallen-Kallelan maalaustaiteeseen”. (Roiha 1935, 169.)

Kansallisesti tärkeästä musiikista – kuten Sibeliuksen sinfonioista – etsittiin yhtäältä merkkejä säveltäjän neroudesta ja toisaalta musii-kin ”luonnollisuudesta”. Alun perin filosofi Immanuel Kantilta lähtöisin oleva idea luovasta nerosta painottaa, että genius luo kuin Jumala luontoa eli ikään kuin tyhjästä. Toisaalta tämän kaltainen orgaanisuuden ajatus liittyi myös musiikkiteoksen estetiikkaan: laadukkaan musiikkiteoksen piirteisiin kuuluivat rajatun materiaalin kehittyä, temaattinen yhtenäisyys ja suurmuodon hallinta. Näillä ominaisuuksilla musiikista saattoi tulla ”orgaanista”. (Ks. Huttunen 2013, 43.)

Sibeliuksen musiikki oli tietenkin luonnollinen tutkimuskohde 1930- ja 1940-lukujen suomalaiselle musiikintutkimukselle. Krohn itse toimi vuonna 1935 tapahtuneen eläköitymisensä jälkeenkin edelleen aktiivisesti alalla ja kirjoitti muun muassa mittavat Sibelius- ja Bruckner-monografiansa (Krohn 1946; 1959), joissa hänen nationalistis-

uskonnollinen musiikin tulkintansa tulee esiin. Ennen näiden julkaisemista Krohn kirjoitteli kotimaisiin lehtiin lyhyempiä artikkeleita, joissa hän toi laajempien tutkimustensa teemoja esiin. Esimerkiksi vuonna 1950 hän kirjoitti Sibeliuksen toisen sinfonian toisen osan kehtolaulun edustavan ”Suomi-äitiä”, ”joka valvoo vaarasta tietämättömien lastensa uinussa”. Kehtolaulun keskeyttävän ”kiihkoaiheen” hän puolestaan kuuli ”kasakkain ratsujen kavionkapseena”. (Krohn 1950, 11.) Krohn kuuli koko Sibeliuksen seitsemän sinfonian sarjan ohjelmalliseksi musiikiksi ja vertasi säveltämistä profeetalliseen kielillä puhumiseen, jonka ”selittäminen” voidaan kuin ylhäältä päin suoda tutkijalle – ikään kuin armolahjana (Krohn 1950, 12).

Musiikin sisällön tulkinta muodostui Krohnilla 1930-luvulta alkaen ja vuosien mittaan sävyltään alati väkevämmäksi ja metaforiltaan hurjemmaksi. Esimerkiksi Anton Brucknerin kahdeksannen sinfonian hän kuuli vuonna 1958 julkaistussa esitelmässään apokalyptiseksi visioksi: teoksen ensimmäinen osa kuvaa ”Antikristuksen nousua valtaansa”, toinen osa ”hänen kannattajiensa huumautumista ja paatumista”, kolmas osa ”Karitsan häitten taivaallista kirkkautta” ja päätösosa ”Antikristuksen tuhoutumista”. Krohn yksilöi analyysissään johtoaiheita (”pedon aihe”, ”uskon aihe”, ”lohdutus-aihe” ja niin edelleen), jotka eivät mitenkään liity säveltäjän omiin verbaalisiin luonnehdintoihin tai aiempaan Bruckner-tutkimukseen. (Krohn 1958a; 1958b; 1958c.)

Krohn kuuli myös Sibeliuksen sinfonioissa paljon luonnon kuvausta ja yksityiskohtaisia musiikillisia merkkejä, jotka hänen tulkinnassaan tekevät musiikista narratiivista. Krohnin tutkielmat Sibeliuksen sinfonoiden ”tunnelmasisällöstä” ovat tulvillaan pitkiä esimerkkejä luonnon kontekstissa aktualisoituvasta musiikin merkityksellistymisestä, mutta riittääköön tässä yhteydessä yksi lyhyempi. Näin Krohn kuvaili Sibeliuksen kuudennen sinfonian ensimmäisen osan esittelyjakson teemojen välistä lyhyttä taitetta sen ohjelmallisen sisällön kannalta eräänlaiseksi pastoraaliksi linnunlauluineen:

Harppe ja keskimmäisen jousiston edestakaisin keinuva tremolo luovat vaikutelman luonnonkaltaisesta kimmellyksestä ja surinasta, ja höyhenpukuiset laulajatkin pääsevät ääneen huilussa ja oboessa (1. lintumotiivi). Kaksi ensimmäistä riviä ovat kolmipainoisia ja korostavat uuden

eloisan maiseman avautumista. Huilun ja oboen terssikulun toteutus viittaa pesässään touhuilevaan lintupariin.⁵ (Krohn 1946, 259–260.)

Krohn oli suomalaisten tutkija-aikalaistensa joukossa ensimmäinen, joka teki tutkimastaan musiikista seikkaperäistä, sen piilevän "ohjelman" tutkimusta. Krohnin oppilaiden suhtautuminen hänen lähtökohteisesti ohjelmalliseen tutkimukselliseen musiikkisuhteeseensa ei suinkaan ollut kritiikitöntä. Esimerkiksi A. O. Väisänen kirjoitti vuonna 1951 *Valvoja*-lehdessä opettajansa Krohnin Sibelius-tulkintojen koettavan "sovittaa objektiivisuutta tavoitteleviin puitteisiin täysin subjektiivisia näkökantoja" (Väisänen 1951, 63). Edelleen Väisänen kirjoitti, että Krohnin Sibeliuksen sinfonioista tekemät ohjelmalliset tulkinnat – joita Väisänen kutsui termillä "näyt" – olivat "ilmeisessä ristiriidassa säveltäjän oman tunnustuksen kanssa" (Väisänen 1951, 64). Ylipäätään Väisänen kirjoittaa opettajansa analyttisen itsekritiikin olleen Sibelius-tulkintojen kohdalla "mielikuvitusnäkyjensä kahleissa" (Väisänen 1951, 68).

Samassa *Valvoja*-lehden numeron vastineessaan Ilmari Krohn (1951) toteaa musiikintulkintansa epistemologisen kulmakiven: "kuta ylevämpi on säveltäjän taiteellinen persoonallisuus, sitä varmemmin hänen teoksiinsa sisältyy, tietoisesti tai tiedottomasti, heijastusta ihmisyyttä ohjaavista perustavista elämyksistä". Mitenkään erehtymätöntä tai objektiivista ei Krohn tällaisen tulkinnan väitäkään olevan, vaan tarvitaan "jatkuva kritiikkiä, joka huolellisesti seuloo harhaotteet oikeaan osuneista huomioista". Tällä tavoin "tarkka tutkimus voi vielä päästä hyvinkin pitkälle 'absoluuttisen' musiikin salaisuuksien ilmi saattamisessa". (Krohn 1951, 176.)⁶ Huomionarvoista onkin tässä yhteydessä todeta Krohnin omat varaukset tällaisen tulkinnan rajallisesta mahdollisuudesta tuottaa yleispätevää tietoa: tulkinta on subjektiivista ja perustuu oletukseen, että hyvällä musiikilla on välttämättä ohjelmallinen sisältö. Tuon sisällön selvittäminen etenee kuitenkin intersubjektiivisesti, tiedeyhteisön toisiaan korjaavien tulkintojen myötä.

Miten tämänkaltainen, hieman 1800-luvun saksalaista musiikin hermeneutiikkaa muistuttava musiikin tulkinta sitten alun perin kulkeutui suomalaiseen musiikintutkimukseen? Suomessa tietenkin seurattiin

mannermaista musiikkitieteellistä keskustelua ja käytiin kongresseissa jo 1900-luvun alusta lähtien. Muutenkin erityisesti Krohnin rooli, Otto Anderssonin ja Armas Launiksen ohella, oli erittäin keskeinen ajan eurooppalaisessa musiikintutkimuksessa. (Tästä tarkemmin ks. Mantere 2015.) Ajatus miltei kaiken musiikin ohjelmallisuudesta vilahtelee toki siellä täällä jo aiemmissakin Krohnin töissä. Jo hänen viisiosaisessa oppikirjasarjassaan *Musiikinteorian oppijakso I–V* (1914–1937) aukenee kiinnostavia perspektiivejä hänen musiikilliseen ajatteluunsa. Esimerkiksi *Sävelopissaan* (*Musiikinteorian oppijakso II*) Krohn (1916, 103) kirjoittaa alaspäisen kvintti-intervallin ilmaisevan ”siirtymistä levottomammasta tunnelmavivahteesta tyynempään”. Lopukkeissa sama intervalli ”muistuttaa elämän johdonmukaisuuden lahjomatonta välttämättömyyttä” (Krohn 1916, 103). Tulkintojensa lähteeksi Krohn siteeraa kahta vuosisadan vaihteen musiikkihermeneutikkaa, Kurt Meytä ja August Halmia.⁷

Houkuttelevaa on kuitenkin myös nähdä oma merkityksensä saksalaisen musiikkihermeneutikon Arnold Scheringin (1877–1941) vierailulla Helsinkiin ja Turkuun kevättalvella 1936.⁸ Toivo Haapanen kirjoittaa tuosta vierailusta saman vuoden toukokuussa seuraavasti:

Äskettäin vieraili mm. Helsingissä ja Turussa esitelmämatkalla tunnettu saksalainen musiikintutkija, Berliinin yliopiston professori ja Saksan musiikkitieteellisen seuran esimies Arnold Schering tehdykseen tunnetuksi uusia, kuten näyttää käänteentekeviä havaintojaan Beethovenin musiikista. Kun esitelmä [--] oli esitystapansa puolesta suorastaan loistava ja sisällöltään tavattoman mielenkiintoinen, herätti se suurta huomiota ja on varmaan antanut jälkeensä ainakin aihetta ajatustenvaihtoon. (Haapanen 1936, 68.)

Nuoremman polven musiikkitieteilijöistä ainakin Tauno Karila opiskeli Berliinissä Scheringin johdolla lukuvuoden 1938–1939, ja väitöskirjansa (Karila 1954) esipuheessa hän mainitsee juuri tuon periodin herätteeksi, josta sai alkunsa hänen oma hermeneuttinen tutkielmasa vesimaisemista Sibeliuksen, Merikannon ja Kilpisen musiikissa (vrt. Yrjö Heinosen artikkeli tässä kirjassa). Karila myös raportoi Berliinin kokemuksistaan *Musiikkitieto*-lehdessä vuonna 1939 painottaen sitä,

miten Schering koetti opetuksessaan ja tutkimuksessaan ”löytää säveltaiteen juuret elävään elämään, sen yhteydet aikakausien muihin ilmiöihin” (Karila 1939, 100). Karila kiteyttääkin oman näkemyksensä Scheringin opetuksesta lauseeseen: ”Absoluuttista musiikkia ei ole!” (Karila 1939, 100.)

Hermeneutiikka itsessään oli 1930-luvun Saksassa varsin nationalistisesti latautunut tutkimusparadigma, jolla oli tuohon aikaan selvä ideologinen pohjavire etsiä ”aidon” saksalaisen musiikin syvintä olemusta. Schering on yksi niistä saksalaisista musiikintutkijoista, joiden statuksesta sodanjälkeisessä Saksassa on käyty keskustelua.⁹ Oli Schering sitten poliittisesti sitoutunut tai ei, hänen tieteellisessä tutkimuksessaan on piirteitä, jotka sopivat aikansa kolmannen valtakunnan kulttuuri-politiikkaan. Tällainen Scheringin tutkimuksen poliittisesti resonoi-va piirre on esimerkiksi *sointityylin* (saks. *Klangstil*) käsite, jolla hän viittasi kunkin kansakunnan ominaiseen, sisäsyntyiseen musiikilliseen ominaislaatuun, jota ei voi omaksua. *Klangstil* selvästi liittyy myös ajatuksen musiikin saksalaisesta ihmisluonnosta, tietyntylaisesta kansanluonteesta. Kuten Saksan kansallissosialistisen ajan musiikkitiedettä tutkinut Pamela Potter (1991, 59–60; vrt. myös Potter 1998) kirjoittaa, *Klangstil* tarkoitti Scheringillä yksilön musiikillisen intention ja persoonan ylittävää kehystä, joka viime kädessä yhdistää musiikin kansallisuuteen. Tällaisesta näkökulmasta Schering tarkasteli 1930-luvun töissään esimerkiksi Beethovenia saksalaisena nerona, jonka musiikista hän Krohnin tavoin etsi kirjallista ohjelmaa.

Musiikin luonnollisuus

Suomen luonto ja kansallismaisema olivat selvästi vielä 1930- ja 1940-luvuillakin suomalaisen musiikin merkityksen tarkastelussa keskeinen tulokintakehys. Sibelius oli säveltäjänä jo miltei vetäytynyt Ainolan hiljaisuuteen, mutta hänen ikoninen asemansa musiikkikulttuurissa perustui resection tasolla hänen musiikkinsa luontosuhteeseen. Krohnin tavoin – joskin harvoin samalla eksaktiustasolla – kuulijat etsivät Sibeliuksen musiikin sidosta kansalliseen maisemaan ja kansanluonteeseen.¹⁰ Krohnin oppilas Toivo Haapanen kuvailee kotimaisen musiikin historian en-

simmaisessa yleisesityksessä *Suomen säveltaide* (1940) Sibeliuksen neljättä sinfoniaa musiikiksi, jossa ”luonnonpalvoja Sibelius” tuo ”lähinnä luonnon ympäristön mieleen: kostea, laaja maisema, jonka yllä sumupilvet hitaasti liikehtivät, muuttaen muotoaan ja sallien kirkkaampien värien silloin tällöin leimahtaa esiin” (Haapanen 1940, 111).

Haapasen historiankirjoitus on nationalistista ja ajan henkeen sopivasti luonnonhermeneutiikkaan nojautuvaa. On oppihistoriallisesti kiinnostavaa, että nimenomaan musiikin hermeneutiikka, Wilhelm Heinrich Wackenroderin (1773–1798), E. T. A. Hoffmannin (1776–1822), Arthur Schopenhauerin (1788–1860), A. B. Marxin (1795–1866) ynnä monien muiden 1800-luvulla kehittämä näkökulma, kotiutui Suomessa kansallisiin tarkoituksiin, erityisesti musiikin luontosuhteen selvittämiseen. Musiikin luontosuhde ja kansalliset merkitykset yhdistivät suomalaista ja saksalaista 1930-luvun musiikkitiedettä. Molemmissa ympäristöissä ajatus musiikin ohjelmallisuudesta oli tärkeä näkökulma musiikkiin ja sen merkitykseen.

Aina 1950-luvulle asti suomalaisessa musiikintutkimuksessa vallinut ontologinen näkemys musiikin historiallisesta kehityksestä oli evolutionistinen. Esimerkiksi Krohnin ensimmäinen väitellyt oppilas Armas Launis kirjoitti vuonna 1907 saamelaisjoikua tarkastelevassa kirjoituksessaan näin: ”Kun lappalaiset henkisesti varttuvat, on luonnollisena seurauksena myös se, että joikaamista aletaan pitää lapsellisena tapana, joka arvottomana joutaa jäädä pois käytännöstä.” Kehittyneemmälle kuulijalle, joka on saanut kuulla ”aikamme laulua ja soitantoa kaikessa täydellisyydessään ja väriiloistossaan, voi olla vaikeata ymmärtää vähän kehittyneen luonnonlapsen vaatimattomia säveltuotteita”. (Launis 1907, 76.) Joiku avasi Launikselle ikkunan musiikillisen evoluution muinaisuuteen:

[S]iinä soi meille ääniä menneiltä vuosisadoilta, kansakuntain lapsuusvuosilta, jotka muuten ovat meiltä kätkössä. [...] Yksinkertaista joikusävelmää kuullessamme saatamme uneksua vuosisatoja taaksepäin ja nähdä harmaan muinaisuuden avautuvan eteemme, ja se kertoo meille varmaan monta tarinaa, valoisaa, jos synkkääkin, kun sitä tarkaten kuuntelemme.” (Launis 1907, 76.)

Eurooppalaisen musiikkitieteen evolutionistisen maailmankuvan taustalla oli toisaalta tutkimuksen heijastama eurosentrinen maailmankuva, jossa ei-eurooppalainen musiikki kategorisoitiin ”raakalaiskansojen” lähtökohtaisesti alempiarvoiseksi tuotokseksi, esteettiseltä arvoltaan ei-taiteeksi. Toisaalta evolutionismi liittyy musiikkitieteilijä Guido Adlerin (1855–1941) ensimmäisenä formalisoimaan käsitykseen musiikkitieteestä eräänlaisena ”musiikin kasvioppina”, jossa ilmiöiden ontologia nähtiin niin mikro- kuin makrotasollakin kasvun narratiivina.¹¹ Yksinkertaisemmin ilmaistuna jotkin musiikit ajateltiin vähemmän kehittyneiksi kuin toiset ja tähän alkeellisuuteensa jäähmettyneiksi; kehittyntä musiikkia edusti länsimainen konserttimusiikki.

Musiikin ja luonnon suhde oli muutenkin kuin puhtaan evolutionistisessa mielessä vahvasti esillä suomalaisessa musiikkikirjoittelussa. ”Luonto” ja ”luonnollisuus” olivat esimerkiksi kriitikko, säveltäjä ja kuoronjohtaja Heikki Klemetin (1876–1953) historiakäsityksen kulmakiviä. Miellyttävä, hyvä musiikki on Klemetin musiikkikuvassa samalla luonnollista ja musiikinhistoria on oppimisen ja perimän kumulatiivisen kehittymisen kautta samalla evolutiivista kehitystarinaa. (Ks. Huttunen 1993, 93–94.)

Myös musiikin alkuperä ja luonnontieteellinen perusta askarrutti suomalaisia tutkijoita. Vaikka akustiikan tutkijoita ei tälläkäläiseltä kentältä löytynytäkään, seurattiin mannermaista keskustelua tiiviisti. Esimerkiksi A. O. Väisänen julkaisi vuonna 1935 kaksiosaisen artikkelin *Musiikkitieto*-lehdessä otsikolla ”Musiikin synty” (Väisänen 1935a; 1935b). Artikkelissaan Väisänen pohtii musiikin alkuperää evolutionistisen luontokäsityksen valossa: Mikä on vuosituhansien mittakaavassa ollut musiikin funktio lajinsäilymisen kannalta? Miten musiikki on onnistunut säilymään evoluution prosessissa, kun sille ei ole helposti esitettävissä lajinsäilymisen kannalta olennaista funktiota? Väisänen ei niinkään tuo esille omia johtopäätöksiään vaan pikemminkin referoi tunnetumpien saksalaisten kollegoidensa Richard Wallaschekin (1860–1917) ja Carl Stumpfin (1848–1936) aihetta koskevaa työtä. Siitä huolimatta, että suomalaisessa musiikintutkimuksessa musiikin alkuperää ei ole kovin paljon tarkasteltu, mannermaisessa 1900-luvun alun musiikkitieteessä aihe oli hyvin suosittu ja sen vuoksi myös suomalaisille tutkijoille väistämättä tuttu.

Oikeus Karjalan laulumaihin

Aina karelianismin kultavuosilta eli 1800-luvun lopulta lähtien suomalaisten kulttuurintutkijoiden näkökulma Karjalaan oli, kuten kirjallisuudentutkija Hannes Sihvo (2003, 397) on todennut, ”kaksosvalaistuksessa näyttäytyvä”: ”toisaalta idealisoiva ja toisaalta valistusnäkökohdille rakentuva”. Karjala nähtiin kansanperinteen aarrearkuksi mutta sen asukkaat kansanvalistusprojektin objekteiksi. Tämän artikkelini aiheen – musiikin ja luonnon tematiikan – kannalta Karjala näyttäytyi säätyläistöön ja yläluokkaan kuuluvien säveltäjien ja muiden musiikin kanssa tekemisissä olleiden intellektuellien silmissä puhtaana ja kulttuurin turmelemattomana ”luontona”, josta haettiin innoitusta ja musiikillista raaka-ainesta sävellyksiin ja sovituksiin. Silti karjalainen kansanperinne nähtiin yläluokan piirissä lähtökohtaisesti alempiarvoiseksi kuin länsimainen taidemusiikki tai jopa primitiiviseksi.

On toistaiseksi laajemmin selvittämättä, missä määrin suomalaisten musiikintutkijoiden työ 1900-luvun alkuvuosikymmeninä liittyi Suur-Suomi-aatteeseen tai rajantakaisia Karjalan ”laulumaita” idealisoiviin lähtökohtiin. Arviointia hankaloittaa se, että 1900-luvun alkupuolen suomalaiset musiikkitieteilijät Krohn, Launis, Andersson, Haapanen ja Väisänen olivat kansanmusiikin tutkimuksensa myötä samalla eurooppalaisen vertailevan musiikkitieteen keskiössä. Erityisesti Krohn, Launis ja Andersson kävivät ahkerasti kansainvälisissä kongresseissa, ja tämän aktiivisuuden vuoksi heidän tutkimuksiaan myös tunnettiin Manner-Euroopassa.

Mainituista tutkijoista kaksi väitteli heimokansojen kulttuurin tutkimuksen alalta: Launiksens väitöskirja (1910) käsitteli Viron ja Inkerin runosävelmiä, Väisäsen (1939) obinugrilaisia kansansävelmiä. Poliittisesti aktiivinen musiikintutkija oli erityisesti Väisänen, jolle heimoaate oli siinä määrin tärkeä, että hän jopa osallistui Vienan ja Aunuksen heimosotaretkille vuosina 1918 ja 1919 sekä Viron vapaussotaan vuonna 1920 (Laitinen 2013a). Myös toisen maailmansodan aikaisessa kirjeenvaihdossaan Väisäsen mieli askartelee Euroopan myllerryksessä. Vajaa pari viikkoa ennen talvisodan alkua, 20. marraskuuta 1939, Väisänen kirjoittaa Krohnille, kuinka hänen on ”vaikeata saada ajatuksen-

sa keskitettyä tieteeseen [--] kun aamun ensimmäinen, illan viimeinen kysymys on: mikä kohtalo odottaa suloista Suomeamme?”¹² Pari vuotta myöhemmin Väisänen kirjoittaa *Valvoja*-lehdessä Karjalan kysymyksestä, jossa ”saa toteutuksensa kansamme periaatteellinen usko laulun ja sanan mahtiin” (Väisänen 1941a, 340). Karjalan kuuluminen Suomele on Väisäsen mukaan paitsi kulttuurinen myös poliittinen kysymys:

Kun Itä-Karjalan lopullinen vapautuminen on vihdoin koittamassa, on Suomessa ilolla todettu se täysi ymmärtämys, jota aseveljinämme taistelevat kansat, Saksa, Italia ja Unkari, ovat osoittaneet koko Karjalan liittämiseksi maamme yhteyteen, mikä merkitsee samalla turvallisten rajojen saantia itää vastaan. Sitä oudompaa on, että Ruotsissa, jossa kylläkin alinomaan pohditaan pohjolan kansain tulevaa yhteyttä, näytetään laajoissa piireissä melkein pä hiljaa pelättävän, että Suomi uskaltaa luoda historiaansa – samaa, joka Ruotsin osalta aikoinaan jäi kesken. (Väisänen 1941a, 344.)

Samana vuonna julkaistussa itkuvirsiä koskevassa toisessa kirjoituksessa Väisänen kirjoittaa Karjalan vapautuksesta seuraavasti: ”Karjalaisen hartain toive on nyt toteutumassa: he palaavat kotiseuduilleen, ja itkuvirsi muuttuu kiitosvirreksi suomalaisille sotilaille, jotka vapauttavat ei ainoastaan entisten rajain sisällä olevan Karjalan, vaan Vienanmeren ja Äänisjärven rannoille saakka ulottuvan Kalevalan koko laulumaan” (Väisänen 1941b).

Paitsi että Karjalan luonto ja sen sidos ”laulun ja sanan mahtiin” oli 1900-luvun ensimmäisten vuosikymmenten kulttuurintutkijoille poeettinen ideaali rajantakaisesta perinneaineiston Eldoradosta, sillä oli selvästi myös poliittisia merkityksiä. Etnologi Tenho Pimiä (2009, 25) toteaa osuvasti jatkosodan aikaisista Karjalan tutkijoista: ”Karjalaa kohtaan tunnettu tieteellinen toimeliaisuus oli samalla osa projektia, jonka päätehteenä oli myös poliittisesti yhtenäinen, yhteisen kulttuuriperinnön ja äidinkielen jakava kansallisvaltio.”

Lopuksi

Suomalaisen musiikintutkimuksen 1930- ja 1940-lukujen oppihistorian kohdalla voi hyvällä syyllä todeta, että ”luonto” on siinä poliittisesti latautunut käsite. Musiikin suhde suomalaiseen luontoon oli tärkeä hermeneuttinen lähtökohta niin tutkimuksessa kuin populaarimassakin kirjoittelussa, ja tällä on selvästi jatkotutkimuksen kannalta transnationaalisia yhtymäkohtia erityisesti suomalaisen musiikintutkimuksen Saksa-suhteisiin, joiden tutkiminen on vasta alussa. On kiinnostavaa, että esimerkiksi saksalainen kapellimestari Helmuth Thierfelder (1897–1966) onnittelee Sibeliusta tunnetussa avoimessa kirjeessään vuonna 1935 tämän musiikin ”alkuvoimasta” ja ”kansallisesta sävelkielestä”, joka ei ”omassa luonteikkuudessaan hetkeäkään kiellä rotunsa erikoisuutta” (Thierfelder 1935, 178). ”Luontoa! Ei mitään muuta kuin luontoa!”, on Thierfelderin näkemys Sibeliuksen musiikin suuruudesta, sillä kaikki siinä on ”maahan ja luontoon liittyvää” (Thierfelder 1935, 178).

Musiikin ”luonto” ja ”luonnollisuus” on tuon ajan musiikkidiskursissa paitsi poliittista puhetta myös musiikin korkean laadun ja autenttisuuden kriteeri. Samalla ”luonto” ja ”luonnollisuus” ovat kuulijan ja tutkijan tapoja etsiä säveltäjäpersoonaa soivan musiikin takana. Koska musiikki – esimerkiksi Sibeliuksen musiikki – kuultiin nimenomaan suomalaiseen luontoon liittyväksi, voidaan päätellä, että tämän sidoksen ymmärtämisen ajateltiin edellyttävän ”suomalaisuutta” itseään, kansalaisuutta ja kulttuurista kompetenssia. Tässä mielessä musiikin ”luonto” ei ollut tuolloin, kuten se ei ole nykyisinkään, pelkästään kutsuva ja syleilyyn kietova osatekijä vaan potentiaalisesti myös ulkopuolelle sulkeva musiikin piirre.

Viitteet

¹ Tarkemmin Krohnista musiikkitieteilijänä ks. Mantere 2012a; Mantere 2012b.

² Saksalaisessa musiikkitieteessä Eggebrechtin tapaus herätti muutama vuosi siten paljon huomiota. Hans Heinrich Eggebrecht (1919–1999) oli saksalainen musiikkitieteilijä, jonka sotilaallisesta henkilöhistoriasta paljastui hänen kuolemansa

jälkeen järkyttäviä tietoja: vuonna 1941 Eggebrecht osallistui 14 000 juutalaisen joukkomurhaan Simferopolin kaupungissa Krimillä. (Tarkemmin tästä ks. Schreffler 2012.) Tämänkaltaisia sensaatioita suomalaisten musiikintutkijoiden keskuudesta tuskin löytyy, sillä esimerkiksi Krohn, Haapanen, Launis, Väisänen ja Klemetti olivat kaikki 1930-luvulla liian iäkkäitä sotilaallisiin tehtäviin.

³ Ensin mainitun kohdalla ongelmana on avoimen arkistomateriaalin puute. Arvo Laitinen, Ilmari Krohnin oppilas, puolestaan on Saksasta innostuneiden suomalaismuusikoiden joukossa varsin kiinnostava tutkimuskohde, johon kukaan ei kuitenkaan ole vielä perusteellisemmin tarttunut.

⁴ Saksalainen rotuoppi teki suomalaisuuden sisällä tärkeitä kieleen liittyviä distinktioita. Suomenkieliset suomalaiset nähtiin itäbalttilaisiksi ja siten hieman ruotsinkielisiä (arjalaisia) maanmiehiään alemmaksi ryhmäksi (Kemiläinen 1993).

⁵ ”Die Harfe und das sich auf und ab wiegende *Tremolo* der mittleren Streicher geben den Eindruck des Glitzerns und Schwirrens in der Natur, und das Geschwitscher gefiederter Sänger ertönt in den Flöten und Oboen (1. Vogelmotiv). Die zwei ersten Zeilen sind 3-hebig und betonen das Eröffnen einer neuen lebensvollen Szenerie. Die Ausführung in Terzengängen der Flöten und Oboen lässt sich auf die an ihren Nestern betätigten Vogelpaare beziehen.”

⁶ Minkäänlaista välikirkkoa ei Väisänen tiukka kritiikki näytä jättäneen miesten välille. Väisänen taustoittaa kritiikkinsä luonnetta kirjeessään Krohnille 14.6.1951: *Valvoja* on erikseen tilannut häneltä kritiikin Krohnin Sibelius-tutkielmista. Väisänen myös kertoo kahden professoriystävänsä – teologin ja filosofin – lukeneen käsikirjoituksensa arvioidakseen, onko sen sävy ”kunnioitettua opettajaani loukkaava”. Lopuksi Väisänen esittää vielä toiveensa, ettei arvostelu jättäisi ”kankeutta seurusteluun”. (A. O. Väisänen kirje Krohnille 14.6.1951, Ilmari Krohnin henkilöarkisto, SKS KIA.)

⁷ Erityisesti Mey on kiinnostava hahmo – wagneriaani, joka yritti soveltaa Arthur Schopenhauerin transsendentaalientologiaa musiikin tarkasteluun (ks. yksityiskohtaisemmin Abels 2002).

⁸ Toistaiseksi en ole löytänyt yksityiskohtaisempia tietoja Scheringin vierailusta. Helsingin yliopiston vuosikertomuksissa luetellaan tuolta ajalta yliopistossa vierailleet ulkomaiset vieraat, mutta ainakaan lukuvuosien 1935–1936 ja 1936–1937 vuosikertomuksista hänen nimeään ei löydy. Krohnin henkilöarkistosta (SKS:n arkisto) löytyy Scheringin 29.4.1936 päivätty kirje, jossa hän kiittää Krohnia ”kodikkaasta”, ystävällisestä ja tarkkaavaisesta tunnelmasta, jota oli saanut Helsingin vierailullaan kokea. (Arnold Scheringin kirje Ilmari Krohnille 29.4.1936, Ilmari Krohnin henkilöarkisto, SKS KIA.) Näyttää siltä, että Krohn oli vierailun muodollinen isäntä vaikka olikin jäänyt eläkkeelle edellisenä vuonna.

⁹ Scheringin natsisympatioista puolesta ja vastaan ks. Jander 1995 ja Stanley 2013.

¹⁰ Tämä assosiaatio on nimenomaan nähtävissä esimerkiksi Theodor W. Adornon (1903–1969) tiukan Sibelius-kritiikin taustalla (Adorno 1968). Adorno epäilemättä kuuli Sibeliuksen musiikin ja hahmon kansallisessa resonanssissa samoja piirteitä kuin 1930-luvun Saksassa Beethovenin ja Wagnerin musiikin kohdalla.

¹¹ Benjamin Breuer (2011) on tarkastellut Guido Adlerin käsitystä musiikkitieteestä suhteessa Darwinin ja hänen saksalaisen popularisoijansa, biologi Ernst Haeckelin (1834–1919) tiedekäsitykseen. Ajatus musiikin orgaanisuudesta on vuosisatoja vanha, ja varhaisen musiikintutkimuksen ”luonnontieteellisyys” on tutkimusparadigmana tähän vanhempaan orgaanisuusdiskurssiin liittyvää.

¹² A. O. Väisäsen kirje Ilmari Krohnille 20.11.1939, Ilmari Krohnin henkilöarkisto, SKS KIA.

Lähteet

Arkistolähteet

Suomalaisen Kirjallisuuden Seuran arkisto, kirjallisuuden ja nykykulttuurin kokoelma (SKS KIA), Ilmari Krohnin henkilöarkisto

Arnold Scheringin kirje Ilmari Krohnille 29.4.1936

Armas Otto Väisäsen kirjeet Ilmari Krohnille 20.11.1939 ja 14.6.1951

Julkaisemattomat lähteet

Potter, Pamela. 1991. *Trends in German Musicology, 1918–1945: The Effects of Methodological, Ideological, and Institutional Change on the Writing of Music History*. New Haven: Yale University. Julkaisematon väitöskirja.

Kirjallisuus

Abels, Robert. 2002. Die Grenzen des ”Zwei-Welten-Modells”. Schopenhauers Musikästhetik und Kurt Meys Versuch ihrer Weiterentwicklung. *Musiktheorie* 17 (2): 117–134.

Adorno, Theodor Wiesengrund. 1968. Glosse über Sibelius. Teoksessa *Impromptus*, 88–92. Frankfurt: Suhrkamp. Ilmestyi alun perin 1938.

Bereczky, János. 2001. *Ilmari Krohnin vaikutus unkarilaiseen kansanmusiikin-tutkimukseen*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Breuer, Benjamin. 2011. *The Birth of Musicology from the Spirit of Evolution: Ernst Haeckel's Entwicklungslehre as Central Component of Guido Adler's Methodology for Musicology*. Pittsburgh: University of Pittsburgh & UMI Dissertation Publishing.

Deaville, James. 2005. Yrjö Kilpinen: Finnish Composer and German Lieder in the 1930s. *Intersections* 25 (1–2): 171–186.

Grimley, Daniel M. 2006. *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woolbridge: The Boydell Press.

Haapanen, Toivo. 1936. Uusia havaintoja Beethovenin musiikista. *Musiikkitieto* 5: 68–69.

———. 1940. *Suomen säveltaide*. Helsinki: Otava.

Heikkinen, Olli. 2012. Jean Sibeliuksen *Kullervo* ja Larin Paraske. Tarina suomalaisen sävelkielen synnystä osana kansalliskertomusta. *Musiikki* 42 (1): 6–26.

Herder, Johann Gottfried. 1807 [1773–1778]. *Stimmen der Völker in Liedern*, toim. Johann von Müller. Tübingen: J. G. Cotta.

Herlin, Ilkka. 2000. Tiede ja kansallinen tiede 1800-luvun Suomessa. *Tieteessä tapahtuu* 18 (6): 1–7.

Hiedanniemi, Britta. 1980. *Kulttuuriin verbottua politiikkaa. Kansallissosialistisen Saksan kulttuuripropaganda Suomessa 1933–1940*. Helsinki: Otava.

Hietala, Marjatta. 2006. *Tutkijat ja sota. Suomalaisten tutkijoiden kontakteja ja kohtaloita toisen maailmansodan aikana*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Huttunen, Matti. 1993. *Modernin musiikinhistoriankirjoituksen synty Suomessa*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

———. 2013. Henki, luonto, orgaanisuus. Suomalaisen taidemusiikkitutkimuksen aatesuuntaukset 1900-luvun vaihteesta 1970-luvun vaihteeseen. *Trio* 2 (2): 31–49.

Jackson, Timothy L. 2010. Sibelius the Political. Teoksessa *Sibelius in the Old and New World: Aspects of His Music, Its Interpretation, and Reception*, toim. Timothy L. Jackson, Veijo Murtomäki & Colin Davis & Tomi Mäkelä, 69–125. New York: Peter Lang.

Jander, Owen. 1995. Adolph Bernhard Marx, Victim of the Post-Schering Syndrome. *The Beethoven Journal* 10 (1): 6–18.

Karila, Tauno. 1939. Musiikin opiskelusta Berliinin yliopistossa. *Musiikkitieto* 6: 100–101.

———. 1954. *Vesimaisemat Jean Sibeliuksen, Oskar Merikannon ja Yrjö Kilpisen yksinlaulujen melodiikassa*. Helsinki: Sanoma.

Karkama, Pertti. 2007. *Kadonnutta ihmisyyttä etsimässä*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kemiläinen, Aira. 1993. *Suomalaiset – outo Pohjolan kansa*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

Krohn, Ilmari. 1916. *Musiikin teorian oppijakso II. Säveloppi*. Porvoo: Werner Söderström Oy.

———. 1946. *Der Stimmungsgehalt der Symphonien von Jean Sibelius*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

———. 1950. Uskonnollisia aiheita Jean Sibeliuksen sinfonioissa. *Kirkko-musiikkilehti* 11–12: 11–12.

———. 1951. Sibeliuksen sinfoniojen tulkinta. *Valvoja* 71: 175–177.

———. 1958a. Antikristuksen ajan hahmoutumia Brucknerin VIII:ssa sinfoniassa. Osa 1. *Kirkko ja Musiikki* 9: 9–10, 16.

———. 1958b. Antikristuksen ajan hahmoutumia Brucknerin VIII:ssa sinfoniassa. Osa 2. *Kirkko ja Musiikki* 10–11: 7–8.

———. 1958c. Antikristuksen ajan hahmoutumia Brucknerin VIII:ssa sinfoniassa. Osa 3. *Kirkko ja Musiikki* 12: 9–10.

———. 1959. *Anton Bruckners Symphonien. Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt* 1–3. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Krohn, Ilmari & Launis, Armas & Väisänen, A. O. 1898–1933. *Suomen kansan sävelmiä* 1–5. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Laitinen, Heikki. 2013a. A. O. Väisäsen elämäntyö. Teoksessa *Taide, tiede, tulkinta. Kirjoituksia A. O. Väisäsestä*, toim. Ulla Piela & Seppo Knuuttila & Risto Blomster, 13–59. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

———. 2013b. A. O. Väisäsen tutkijana. Teoksessa *Taide, tiede, tulkinta. Kirjoituksia A. O. Väisäsestä*, toim. Ulla Piela & Seppo Knuuttila & Risto Blomster, 219–261. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Launis, Armas. 1907. Lappalaisten joikusävelmät III. *Sävelitär* 2 (5): 72–76.

———. 1910. *Über Art, Entstehung und Verbreitung der Estnisch-Finnischen Runenmelodien*. Helsinki: Suomen Keisarillinen Aleksanterin yliopisto.

Mantere, Markus. 2012a. Varhaisen suomalaisen musiikkitieteen oppihistoriaa. Tutkimuskohteena Ilmari Krohnin persoona ja tieteellinen profiili. *Musiikki* 42 (2): 40–56.

———. 2012b. ”Jeesus Kristus on suora tie”. Kristillinen maailmankuva Ilmari Krohnin musiikillisen ajattelun taustatekijänä. *Musiikki* 42 (3–4): 28–47.

———. 2015. Writing Out the Nation in Academia: Ilmari Krohn and the National Context of the Beginnings of Musicology in Finland. Teoksessa *Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions*, toim. Vesa Kurkela & Markus Mantere, 57–68. Farnham & Burlington, VT: Ashgate.

Murtomäki, Veijo. 2011. Jean Sibeliuksen suhteet natsi-Saksaan eurooppalaisessa kontekstissa. *Musiikki* 41 (3–4): 5–68.

Mäkelä, Tomi. 2011. *Jean Sibelius*. Woodbridge: The Boydell Press.

Nyqvist, Niklas. 2007. *Från bondson till folkmusikikon. Otto Andersson och formandet av ”finlandssvensk folkmusik”*. Åbo: Åbo Akademis förlag.

Pimiä, Tenho. 2009. *Tähtäin idässä. Suomalainen sukukansojen tutkimus toisessa maailmansodassa*. Jyväskylä: Jyväskylän yliopisto.

Potter, Pamela. 1998. *Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler’s Reich*. New Haven: Yale University Press.

Pylkkänen, Tauno. 1944. Suomen säveltaiteen tehtävä. *Musiikkitieto* 9–10: 131.

Rehding, Alexander. 2003. *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.

Roiha, Eino. 1935. Sibelius-tutkielmista. *Musiikkitieto* 9–10: 168–171.

Schreffler, Anne C. 2012. The Case of Hans Heinrich Eggebrecht: The Moral Dilemma of a Tainted Past. *German Studies Review* 35 (2): 290–298.

Sihvo, Hannes. 2003. *Karjalan kuva*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Stanley, Glenn. 2013. Arnold Schering – ein Nazi-Musikologe? *Archiv für Musikwissenschaft* 70 (2): 119–133.

Tanner, Kathryn. 1997. *Theories of Culture: A New Agenda for Theology*. Minneapolis: Fortress.

Thierfelder, Helmuth. 1935. Nuori Saksa toivottaa onnea suurelle sinfonikolle Jean Sibeliukselle. *Suomen Musiikkilehti* 12 (7): 97–99.

- Väisänen, Armas Otto. 1935a. Musiikin synty. Osa 1. *Musiikkitieto* 7: 126–127.
- . 1935b. Musiikin synty. Osa 2. *Musiikkitieto* 8: 138–139.
- . 1939. *Untersuchungen über die Ob-ugrischen Melodien. Eine vergleichende Studie nebst methodischer Einleitung*. Helsinki: Suomalais-Ugrilainen Seura.
- . 1941a. Itä-Karjalan vapautuksen kypsymisvaiheita. *Valvoja* 2: 340–344.
- . 1941b. Karjalaisista itkuvirsistä. *Musiikkitieto* 7: 114–115.
- . 1951. Sibelius tutkimusongelmana. *Valvoja* 71: 60–68.

Vesi ja vesimaiset musiikissa

Luonto on aina inspiroinut taiteita. Erilaiset luonnon- ja kulttuurimaisemat kuuluivat kuvataiteiden ja runouden vakioaiheistoon erityisesti 1600-luvulta 1900-luvun modernismiin saakka. Maisemamaalaus oli 1800-luvulla hallitseva genre, ja myös impressionistit hakivat innoitustaan luonnosta ja rakennetusta ympäristöstä. Musiikki on tässä seurannut sisartaiteidensa jalanjalkia, ja musiikin historiasta löytyy monenlaisia soivia maisemakuvauksia.

Maisema on aistein havaittu ja koettu ympäristö. Ympäristöt on tapana jakaa karkeasti luonnonympäristöihin ja kulttuuriympäristöihin, joiden väliin sijoittuvat perinneympäristöt voidaan ymmärtää osittain luonnontilaisiksi kulttuuriympäristöiksi. Raja eri ympäristö- ja maisematyyppien välillä on veteen piirretty viiva; samoin ovat luonnon ja kulttuurin käsitteet monimutkaisia. Ihmisen kokemukseen liittyvä *maiseman* käsite painottaa kuitenkin ympäristön tai luonnon käsitteitä selkeämmin erilaisia luonnon tai ympäristön *käsittämistapoja* eli kulttuurihistoriaa, taiteellisen esittämisen perinteitä ja vakiintuneita kuvaustapoja, joita voidaan tarkastella muun muassa musiikissa. Musiikin ja maiseman suhde onkin ajankohtainen tutkimusaihe sekä maisema- että musiikintutkimuksessa (esim. Grimley 2006; Knight 2006; Revill 2013).

Vesi eri ilmenemismuotoineen kuuluu musiikissa useimmin viitattuihin maisemallisiin tekijöihin, mitä tahansa länsimaisen musiikin genreä tai aikakautta ajatellen. Termiä *vesimaisema* ovat musiikkiin liittyen käyttäneet ainakin suomalainen musiikkitieteilijä Tauno Karila (1954) ja yhdysvaltalainen maantieteilijä, maisematutkija ja muusikko David B. Knight (2006). Karilan mukaan vesimaisema on maisema, jossa vesi on

tavalla tai toisella hallitseva: vesimaisema tarkoittaa ”sitä maisemakokonaisuutta, jolle antaa leiman joko meri, järvi, virta, joki, puro, koski tai lähde” (Karila 1954, 27–30; ks. myös Markus Mantereen artikkeli tässä kirjassa). Knight (2006, 51) lukee vesimaisema-käsitteen piiriin myös veden eri olomuodot, kiertokulun sekä veden kulttuuriset merkitykset (vrt. myös Lehtimäki ym. 2018). Sinänsä veden sekä sen kiertokulkuun liittyvien ilmasto- ja sääilmiöiden – kuten sumun, sateen, myrskyn, pilvien, lumen tai jään – esittämistä musiikissa on tarkasteltu sekä musiikkitieteessä (Runciman 1918) että meteorologiassa (Wagner 1972; 1989; Aplin & Williams 2011; Brown et al. 2015). Kaiken kaikkiaan säveltäjät ovat teoksissaan viitanneet hyvin monipuolisesti veden eri ilmenemismuotoihin (vrt. Meri Kydön artikkeli tässä kirjassa).

Musiikin herättämät veteen liittyvät mielikuvat perustunevat yhtäältä siihen, että vesi itsessään voidaan kokea kaikkien aistien avulla, ja toisaalta siihen, että myöskään musiikillinen kokemus ei ole yksinomaan kuulonvarainen tapahtuma. Molemmissa tapauksissa on kysymys *multimodaalisista* eli moniaistisista ilmiöistä, joissa ainakin kaksi aistialuetta liittyy havainnossa ja kokemuksissa toisiinsa. Huomattava osa havaintoja kuvaavasta käsitteistöstä onkin pohjimmiltaan *intermodaalista* eli aistienvälistä; esimerkiksi vastakohtaparit valoisa–tumma ja korkea–matala soveltuvat sekä näkö- että kuulohavainnon kuvaamiseen. Musiikin rakenne synnyttää myös *kinesteettisiä* eli ajassa ja tilassa tapahtuvaan liikkeeseen, kuten suuntaan, nopeuteen ja etenemistapaan liittyviä mielikuvia. (Meyer 1989, 128–131; Hatten 2004, 97–101; Eitan & Granot 2004; Rautio 2007, 12–14.) Musiikin kognitiivisen semantiikan (Zbikowski 2008; Rautio 2007) mukaan musiikki tulkitaan metaforisesti sitä rakenteellisesti joissain suhteissa muistuttavan mutta eri aluetta – tässä vettä – edustavan objektin, ilmiön tai tapahtuman mentaalisen representaation, *mielikuvaskaeman*, avulla. Tuloksena on aistienvälinen vesimetafora.

Tarkastelen artikkelissani veden ja vesimaisemien metaforisia esityksiä taide-, viihde- ja populaarimusiikissa. Tarkasteluni kytkeytyy yhtäältä veden ja vesimaisemien musiikillisen esittämisen tutkimusperinteeseen (Karila 1954; Knight 2006) ja toisaalta musiikkiin liittyvien aistienvälisten ilmiöiden tutkimukseen (Haverkamp 2013; Meyer

1989) musiikin kognitiivinen semantiikka (Zbikowski 2008; Rautio 2007) mukaan lukien.

Tähän liittyen tutkimuskysymykseni ovat:

1) Millaisten sävellysteknisten – melodisten, rytmisten, harmonisten, soinnillisten, dynaamisten, agogisten ja muotoon liittyvien – keinojen avulla musiikillisia vesimetaforia on toteutettu?

2) Millä tavoin vesimaisemien muita tekijöitä tai ulottuvuuksia – kuten esimerkiksi eläimiä ja ihmisiä, rakennettua ympäristöä ja kulkuvälineitä – on tarkastelemissani musiikkiteoksissa otettu huomioon ja millaisin sävellysteknisin keinoin niitä on esitetty?

Tutkimukseni on luonteeltaan kartoittava. Koska säveltäjät ovat viitanneet veden eri ilmenemismuotoihin hyvin monipuolisesti, pyrin myös havainnollistamaan tätä moninaisuutta monipuolisesti esimerkkien avulla. Esimerkkien valinnan lähtökohtana on, että veden kiertokulun eri vaiheet ovat edustettuina, joskin tarkastelussa painottuu virtavesien ja merien metaforinen esittäminen musiikissa. Infiltraatiosta eli veden imeytymisestä maaperään ei ole esimerkkiä. Kaikkiin esimerkkeihin sisältyy selkeä viittaus veteen teoksen otsikossa, ohjelmassa tai sanoituksessa. Tämä tarkoittaa yhtäältä sitä, että vesimetafora perustuu säveltäjän intentioon, ja toisaalta, että otsikko, ohjelma tai sanoitus ohjaa kuulijan tulkintaa. Ajallisesti esimerkit havainnollistavat musiikillisten vesimetaforien pitkää perinnettä 1700-luvulta 1900-luvun jälkipuoliskolle.

Musiikkianalyysi perustuu väljästi Jan LaRuen (1992) esittämään musiikillisen tyylin piirreanalyysimenetelmään. Tämän mukaisesti kiinnitän huomiota sointiin (äänenväriin, tekstuuriin, dynamiikkaan, soittotapaan), harmoniaan (erityisesti suhteessa sointiin, melodiaan ja rytmiin), melodiaan (liikkeeseen, kaarrokseen) ja rytmiin (metriin ja tempoon). Musiikillisten vesimetaforien tulkinta perustuu musiikkia koskevan aistienvälisyyden (synesthesian) tutkimuksessa tehtyihin havaintoihin ja yleistyksiin (Haverkamp 2013, 180; Eitan & Granot 2004; Meyer 1989).

Havaintojen ja yleistysten mukaan sävelkorkeuden ja sen vaihtelun voi olettaa vastaavan mielikuvaa vedenpinnan tasosta ja sen vaihtelusta

seuraavasti: vaakasuora linja vastaa mielikuvaa tasaisesta (liikkumattomasta) vedenpinnasta, laskeva linja vedenpinnan alenemisesta, nouseva linja vedenpinnan noususta ja aaltomainen linja vedenpinnan aaltoilusta. Äänen voimakkuus ja volyyymi liittyvät mielikuvaan veden voimasta, jolloin niiden lisääntyminen ja väheneminen vastaavat mielikuvaa veden voiman lisääntymisestä tai vähenemisestä. Vastaavalla tavalla musiikin tempo (nopea, hidas) ja sen muutokset (nopeutuminen, hidastuminen) kytkeytyvät mielikuvaan veden liikkeen nopeudesta ja sen muutoksista. Kirkas äänenväri ja ohut (läpikuultava) tekstuuri puolestaan vastaavat mielikuvaa kirkkaasta (läpikuultavasta) vedestä, kun taas tumma äänenväri ja paksu (samea, eriytymätön) tekstuuri liittyvät mielikuvaan veden sameudesta, syvyydestä tai raskaudesta.

Käytännössä vesimetafora syntyy usean parametrin yhteisvaikutuksen tuloksena. Parametrien yhdistymisessä on havaittu tiettyä säännönmukaisuutta suhteessa korkea–matala-ulottuvuuteen (Haverkamp 2013, 180; Meyer 1989, 128–131; katso myös Roiha 1965, 20–22, 36–38, 128):

KORKEA	ohut, terävä	nopea, liikkuva	kirkas, räikeä	pieni, kevyt
MATALA	paksu, tylppä	hidas, kömpelö	samea, tumma	suuri, raskas

Nuottiesimerkeillä on analyysissa ja tulkintojen havainnollistamisessa keskeinen asema, sillä nuottikirjoitus perustuu aistienväliseen analogiaan sävelkorkeuden ja visuaalisten muotojen välillä (Haverkamp 2013, 181). Länsimaisessa nuottikirjoituksessa viivaston pystysuora ulottuvuus vastaa sävelkorkeutta ja vaakasuora ulottuvuus kestoa. Nuottikuvan visuaalinen hahmo vastaakin musiikin kuvaamaa tai esittämää visuaalista hahmoa usein niin osuvasti, että musiikin kuvaama hahmo on kirjaimellisesti nähtävissä nuottikuvassa.

Esimerkkien verbaalisissa kuvauksissa erittelen niitä sävellysteknisiä keinoja, joihin vesi- tai vesimaisemametaforan voi katsoa tarkasteltavassa esimerkissä perustuvan. Joidenkin esimerkkien kohdalla viitataan säveltäjän esittämään otsikkoon, ohjelmaa ja/tai sanoitusta tarkentavaan tai

kommentoivaan lausumaan. Usein viitataan yhteen tai useampaan tutkimuskirjallisuudessa ja/tai populaarissa musiikkikirjoittelussa esitettyyn luonnehdintaan. Muilta osin tulkinta on omani.

Yksittäiset luonnehdinnat on ymmärrettävä suhteessa siihen diskursiin, jonka osia ne tietyssä tulkintayhteisössä ovat. Tulkintayhteisön voi tässä katsoa koostuvan säveltäjistä, musiikintutkijoista, -teoreetikoista ja -opettajista sekä muusikoista ja musiikkijournalisteista – usein siten, että yksi ja sama henkilö toimii useassa roolissa. Tulkintayhteisöllä on vakiintuneita diskurssikäytäntöjä eli kirjoittamis- ja tulkintastrategioita. (Heinonen 2010, 113, 115–116.) Vesimetaforien kohdalla tämä tarkoittaa, että säveltäjien keskuudessa on vakiintunut tietynlaisia sävellysteknisiä keinoja, joilla luoda vaikutelma tietynlaisesta veden tai vesimaisen ilmenemismuodosta ja että muut tulkintayhteisön jäsenet tulkitsevat lopputulosta tämän mukaisesti. Muodollisella musiikinopetuksella ja musiikkijournalismilla – kritiikeistä konserttiohjelmien teosesittelyihin ja levykansiteksteihin – on merkittävä tehtävä tulkintatradition välittämisessä suurelle yleisölle. Verbaaliset luonnehdinnat eivät kuitenkaan ole mielivaltaisia, sillä aistienväliset mielikuvaskaemat kytkevät luonnehdinnat musiikillisiin rakenteisiin (Rautio 2007, 14) – tässä esimerkiksi ”aaltomuotoisen melodian” aistienväliseen mielikuvaskaemaan aaltojen liikkeestä.

Osa tarkastelemistani esimerkeistä keskittyy ensisijaisesti siihen, miten vaikutelma veden fysikaalisesta ilmenemismuodosta on kappaleessa toteutettu. Näissä esimerkeissä en juuri kiinnitä huomiota sävellyksen kokonaismuotoon. Osassa esimerkeistä painopiste on kokonaismuodossa ja siinä, miten se rakentuu jonkin veteen liittyvän ajallisaikallisen fysikaalisen prosessin tai tapahtumakulun mukaisesti. Osa esimerkeistä taas painottaa edellisten sijaan vedessä tai sen äärellä tapahtuvaa ihmisten tai eläinten liikettä tai toimintaa. Tarkasteluni etenee virtavesien (purot, joet, kosket) musiikillisista esityksistä meren ja musiikin representaatioihin ja tästä edelleen vedenpinnan ylä- ja alapuolisten ilmiöiden kuvausten kautta veden kiertokulkuun liittyvien erilaisten sääilmiöiden (sumu, sade, myrsky, tulva, lumi ja jää) metaforisiin esityksiin.

Virtavedet ja niiden rannat

Virtaava vesi solisevine puroineen, pauhaavine koskineen ja vehmainen jokimaisemineen on suosituimpia teemoja vesiaiheisessa musiikissa. Christoph Willibald Gluckin (1714–1787) aaria ”Che puro ciel” (suom. ”Kuinka kirkas taivas”) oopperasta *Orfeus ja Eurydike* (alkuteos *Orfeo ed Euridice*, 1762) esittää pastoraalista eli täydellistä sopuisuutta ja rauhaa ilmentävää maisemaa, jossa virtaava vesi – soliseva puro – on tärkeässä mutta ei hallitsevassa asemassa. Aaria kuvaa Orfeuksen tuntemuksia hänen saapuessaan Elysionin kentille matkallaan hakemaan Eurydikea Haadeksen valtakunnasta. Elysion on antiikin Kreikan mytologiassa paratiisi, jossa jumalten suosikit elävät kuolemattomina ja ikuisesti nuorina. Vaikka kysymys on aariasta, pääosassa ovat soolo-soittimet. Puron liikkeen ja solinan vaikutelma luodaan aarian alussa I viulun toistuvalla aaltomaisella sekstolikuviolla, lintujen lauluun viitataan huilun ja II viulun liverteillä ja tuulen huminaa kuvataan alttoviulun duuritterssiä tasaisesti toistavin kahdeksasosakuviin. Näiden päälle nousee oboen pitkälinjainen melodia. (Howard 1981, 50; esimerkki 1.) Vastaavia keinoja on pastoraalisen vaikutelman aikaansaamiseksi käytetty lukuisissa musiikkiteoksissa barokin ajalta tähän päivään saakka. (Howard 1981, 50; vrt. Monelle 2006, 238, 244, 251.)

Anssi Tikanmäen (s. 1955) viihdeorkesterille säveltämä *Kiutaköngäs* (1978, levyltä *Maisemakuvia Suomesta*) on saanut nimensä ja innoituksensa Oulankajoen keskijuoksulla olevasta koskesta. Suomen suurimpiin luonnontilaisiin koskiin kuuluva Kiutaköngäs on itse asiassa usean putouksen sarja, jossa vesi putoaa runsaan kahdensadan metrin matkalla nelisen metriä. Säveltäjän levyn kansivihkoon kirjoittamaa ohjelmallista kuvausta (Tikanmäki 2002; ks. myös Lammi 2013, 14–17) tulkiten teoksen musiikillisille tapahtumille löytyy kuvauskohteesta eli Kiutaköngästä tarkat vastineet aina kosken niskaa edeltävästä hitaasta virtauksesta itse koskeen ja sen jälkeiseen suvantoon. Synteettisen cembalon tasaisia kahdeksasosia soittava murtosointukuvio ja sen päällä melodisesti kaarteleva huilu (0:00–0:23) kuvaavat kaarnanpalan lipumista aurinossa kimaltelevan joen pinnalla. Huilumelodian kertauksen (0:25–0:46) lopussa koko yhtye tulee mukaan, dynamiikka voimistuu ja rytmi

Esimerkki 1. Christoph Willibald Gluck, ”Che puro ciel”, oopperasta *Orfeus ja Eurydike*, 2. näytös, tahdit 29–30 (huilun, käyrätorven, soolosoiton ja cembalon osuudet eivät näy esimerkissä).

kiihdytty hakkaavaksi: ollaan kosken niskalla. Vaikutelma veden suunnat-
tomasta voimasta kosken ensimmäisessä putouksessa rakentuu suures-
ta volyymista ja tasaisesti sykkivästä sävelmassasta (muun muassa pia-
non neljäsosina toistama E5add9-sointu,¹ jota rummut korostavat) sekä
sähkökitaran laskevasta voimasointukulusta ja sitä vastaavasta bassolin-
jasta (e–d–c#–c–h) (0:46–1:10). Tämän jälkeen seuraa rauhallisem-
pi jakso (1:10–1:31), joka kerrataan sävelaskelta ylempää (1:31–1:51).
Koski laskee lopulta viimeisten putousten (1:51–2:16) kautta suvan-
toon, ja cembalon säestämä huilumelodia palaa (2:16–2:37). Kappale

päätyy putousteeman kertaukseen, jolle ei itse koskessa kuitenkaan ole tosiasiallista vastinetta.

Jerome Kernin (1885–1945) säveltämä ja Oscar Hammerstein II:n (1895–1960) sanoittama ”Ol’ Man River” (suom. ”Vanha joki” tai ”Jokivanhus”) musikaalista *Teatterilaiva* (*Show Boat*, 1927) kuvaa sekä Mississippi-jokea että afrikkalaisamerikkalaisten työläisten arkea Yhdysvaltojen Etelän jokisatamissa 1800-luvun lopulla. Kertosäkeistö (esimerkki 2) noudattaa 32 tahdin AABA-muotoa. A-osan melodia rakentuu itsessään aaltomuotoisen aiheen varianteista siten, että myös koko melodia muodostaa laajan aaltoilevan kaarroksen. B-osan melodia rakentuu kahden tahdin mittaisen aiheen varioidulle toistolle, jota työlaulunomaiset huudahdukset ”Tote dat barge! Lift dat bale!” (”Vedä sitä lauttaa! Nosta sitä paalia!”) rytmittävät. Toisella ja kolmannella kerralla A-osan melodiaa muunnellaan siten, että aaltoilevan kaarroksen lakisävel kohoaa kerta kerralta korkeammalle. Näin toteutuvaa musiikillisen intensiteetin kasvua – jota myös dynamiikan vaihtelut tukevat – voidaan pitää metaforisena kuvauksena Mississippi-joen kasvamiselle sen alkulähteeltä (Minnesotan Itascajärveltä) jokisuun suistoalueelle ja Meksikonlahteen.

Bedřich Smetanan (1824–1884) ohjelmallinen ja kansallisromanttinen orkesterisävellys *Vltava* (saks. *Moldau*, 1875) sävelrunosarjasta *Isänmaani* (tšek. *Ma Vlast*) kuvaa Böömistä läpi Tšekinmaan virtaavan ja Elben kautta Pohjanmereen laskevan Vltava-joen kulkua alkulähteil-

Ol' man Riv-er, dat ol' man Riv-er, He mus' know sump-in', But don't say not-hin', He just keeps rol-lin', He keeps on rol-lin' a - lon'. He
 don't plant 'ta-ters, He don't plan cot-ton, An' dem dat plant 'em is soon for - got-ten, But Ol' man Riv-er, He jes keeps rol-lin' a - lon'.
 You an' me we sweat an' strain, Bod-y all ach-in' an' racked wid pain. "Tote dat barge!" "Lift dat bale!" Git a lit-le drunk an' you'll land in jail.
 Ah gits wear-y an' sick of try-in', Ah'm tired of liv-in' an' scared of dy-in', But ol' man Riv-er, He jes' keeps rol-lin' a - lon'.
 pp cresc. f cresc. ff

Esimerkki 2. Jerome Kern & Oscar Hammerstein II, ”Ol’ Man River” (kertosäkeistö).

tä alajuoksulle. Sävelrunosta on kirjallisuudessa vakiintunut metaforinen tulkinta, joka perustuu pääjaksojen otsikointiin partituurissa ja säveltäjän itsensä siitä esittämään kuvaukseen (Forney & Machlis 2015; ks. myös Knight 2006, 55–56). Tulkinnan mukaisesti veden liikettä joen kahdella alkulähteellä kuvaillaan huilujen ja klarinettien pulppuilevilla ja iskuin korostetuilla sävelkuvioilla sekä niitä säestävillä harpun helähdyksillä ja jousien pizzicatoilla. Purojen yhtymistä Vltava-jokeksi symboloi puolestaan hitaammilla aika-arvoilla kulkeva, niin ikään aste-kulkuun perustuva, laajoina aaltomaisina kaarroksina etenevä ”jokiteema”, joka pikemmin kuvastaa joen kokoa ja voimaa kuin jäljittelee veden liikettä. Matkallaan läpi Tšekinmaan joki todistaa rannan tapahtumia: metsästystä (käyrätorvien fanfaarit), maalaishäitä (jousien ja puupuhallinten soittama kansantanssi) sekä kuutamossa ilakoivia nymfejä (obooiden ja englannintorven pitkin aika-arvoin etenevä melodia sekä huilujen solisevat kuviot). Vaskien crescendo ja fanfaari johtavat jokiteeman paluuseen, nyt entistä voimakkaampana – teema alkaa mollissa, kuten aikaisemminkin, mutta vaihtuu sitten muunnosduuriksi. Ennen Prahaa Vltava ahtautuu Pyhän Johanneksen putousten läpi. Koskijakson edetessä vaskien ja puupuhallinten kiihkeä vuoropuhelu johtaa kliimaksiin, joka purkautuu suvantoon. Jokiteema palaa, nyt koko orkesterin soittamana. Prahaa lähestyttäessä rannalla näkyy keskiaikainen Vyšehradin linna, jota Vltava tervehtii vaskien hymninkaltaisella melodialla. Prahan ohitettuaan joki katoaa katseen tavoittamattomiin: jousien soittaman melodian tempo hidastuu ja menettää liikettään, ja lopulta kaksi päätössointua symboloivat Vltavan yhtymistä Elbeeseen.

Meri ja rannikko

Claude Debussyn (1862–1918) *Meri: Kolme sinfonista luonnosta orkesterille* (*La mer*, 1904/1909) on epäilemättä tunnetuimpia meriaiheisia sävellyksiä. Kolmiosaisen teoksen jokaisella osalla on ohjelmallinen otsikko: I ”Merellä aamunkoitosta keskipäivään” (”De l’aube à midi sur la mer”), II ”Aaltojen leikkiä” (”Le Jeu des vagues”), III ”Tuulen ja meren vuoropuhelu” (”Le Dialogue du vent et de la mer”). DeVoto (2004, 147) jakaa ensimmäisen osan neljään pääjaksoon. Jaksokohtaisten esi-

tysohjeiden perusteella tuulen ja meren vuoropuhelun voi tulkita toteutuvan osassa seuraavasti (vrt. Knight 2006, 59):

Ensimmäinen jakso (tahdit 1–30): tuuli herää; tyven – hiljainen tuuli. Esitysohje *Très lent – An’mez peu à peu* (suom. hyvin hitaasti – vähitellen kiihtyen).

Toinen jakso (tahdit 31–71): kohtalainen tuuli. Esitysohje *Très modéré* (suom. kohtalaisesti).

Kolmas jakso (tahdit 72–111): navakka tuuli. Esitysohje *Un peu plus mouvementé* (suom. vähitellen kiihkeämmin).

Neljäs jakso (kooda, tahdit 112–121): tuuli vaimenee; kohtalainen – hiljainen tuuli. Esitysohje *Très modéré – Très lent* (suom. kohtalaisesti – hyvin hitaasti).

Osa etenee pikemmin tekstuuri-, tempo-, dynamiikka- ja sävellajivaihdosten kuin sellaisenaan toistuvien tai kerrattavien melodioiden varassa (DeVoto 2004, 146). Ensimmäisen jakson loppuosassa ja toisen jakson alkuosassa voi Knightin (2006, 59) mukaan kuulla auringon ja pilvien kimmeltäviä kuvajaisia tuulen nostattamalla aallokolla. Ensimmäisen jakson lopussa tuulen vähittäinen voimistuminen toteutuu tem-

Esimerkki 3. Claude Debussy, *La mer*, osa 1, tahdit 30–32 (puu- ja vaskipuhaltimien, patarummun ja 1. harpun osuudet eivät näy esimerkissä).

pon nopeutumisen ja jousien kahisevien tremoloiden avulla (esimerkki 3). Toisen jakson alussa tempo, tahtilaji ja sävellaji muuttuvat. II viulun ja alttoviulujen keinuvat kuudestoistaosat muistuttavat tuulen nostattamaa säännöllistä aallokkoa, jonka voi sellojen mukaan tullessa kokea muuttuvan kevyeksi ristiaallokoksi.

Säveltäjä ja äänimaisematutkija R. Murray Schaferin (s. 1933) jousikvartetto nro 2, lisänimeltään ”Aaltoja” (”Waves”, 1976) kuvaa musiikin keinoin tyrskyaaltojen murtumista rantakiviin ja niiden vetäytymistä takaisin mereen (Ranzenhofer & Portugais 2000). Kvartetton rakenne ja rytmiikka perustuvat Schaferin Atlantin ja Tyynen valtameren Kanadan puoleisilla rannikoilla tekemiin havaintoihin ja äänityksiin. Tyrskysten rytmi on jaksottaista mutta epäsymmetristä siten, että perättäisten aaltojen väli on aina 6–11 sekuntia. Aaltojen säännöllisen epäsäännöllisyyden vaikutelma toteutuu musiikissa esimerkiksi aleatorisen kontrapunktin avulla, ja sitä korostetaan soitinten osin eri- ja osin samanaikaisilla tempon ja dynamiikan vaihteluilla. (Scott 2019, 316; Ranzenhofer & Portugais 2000.)

Fleetwood Mac -yhtyeen instrumentaalikappale ”Albatross” (säv. Peter Green, 1969) kuvailee nimensä mukaisesti albatrossin liitelyä valtameren maininkien yllä. Yhtyeen kitaristi Peter Green (s. 1946) sai idean kappaleeseen englantilaisen runoilijan Samuel T. Coleridgen (1772–1834) runosta ”Vanhan merimiehen tarina” (”The Rime of the Ancient Mariner”, 1798), joka kertoo laivamatkasta Eteläisen jäämeren Tyneen valtamereen rajoittuvaan osaan. (Barwell 2014, 63.) Vaikutelma aalloista syntyy kitaran kahdesta soinnusta rakentuvan laskevan kuvion ja symbaalien avulla. Vuoron perään vahvalle ja heikolle tahtiosalle sattuva kuvio muistuttaa aaltojen säännöllisen epäsäännöllistä rytmiä (esimerkki 4).

Lasse Mårtensonin (1934–2016) viihdeorkesterille säveltämä ”Myrskyluodon Majja” (”Stormskärs Maja”, Anni Blomqvistin romaanisarjaan perustuvasta samannimisestä TV-sarjasta vuodelta 1976) kuvaa



Esimerkki 4. Fleetwood Mac, ”Albatross” (soolokitara, 0:00–0:14).

Ahvenanmaan saaristoon sijoittuvaa fiktiivistä Myrskyluotoa, mer-
ta sekä päähenkilöitä Maijaa ja Jannea. Lyhyt intro (0:00–0:11) muis-
tuttaa luodon rantaan lyövää aaltoa. Tämä on toteutettu jousien asteit-
tain nousevalla melodialla (dynamiikassa *forte*), jonka huippua (*forte*
fortissimo) jousien ja symbaalin tremolot tehostavat. Pääteeman (0:11–
0:51) melodinen kaarros polveilee aaltomaisesti, ja pianon kirkkaat ok-
taavikaksinnukset luovat vaikutelman pisaroista. Teeman loppuosan
(0:35–0:51) kahden tahdin mittainen melodis-rytmisen aihe kaksine
kertauksineen muistuttaa rantaan lyövien aaltojen säännöllistä rytmiä.
Intron ja pääteeman kertauksessa pääteema (0:52–1:39) siirtyy jousille.
Sivuteemaa ennakoivassa väliskeessä (1:39–1:43) sävellaji vaihtuu rin-
nakkaismolliksi ja tahtilaji 4/4:sta 3/4:ksi. Kansantanssinomaisen sivu-
teeman (1:43–1:51) toistuvat 3/4- ja 5/4-tahtilajivaihdokset yhdessä
aaltomaisesti kaartuvan melodian kanssa luovat vaikutelman oikutte-
levasta aallokosta ja sen armoilla keinuvasta veneestä. Teeman laajen-
nettu ja kehittelevä kertaus (1:51–2:05) etenee kliimaksiin ja sen lau-
keamiseen, jossa voimakasta aaltoa muistuttava kuvio kerrataan ensin
sellaisenaan ja sitten varioituna sävelaskelta matalammalta (1:57–2:05),
minkä jälkeen teeman alun variantti rauhoittaa myrskyn ja päättää tee-
man muunnosduuriin (2:05–2:10). Sivuteema laajennuksineen kerra-
taan (2:10–2:35), ja koko kappaleen päättää pääteema kertauksineen
– ensin sooloviulu kitaran säestyksellä (2:35–3:25), sitten piano orkes-
terin säestyksellä (3:35–4:10).

Georg Philipp Telemannin (1681–1767) orkesterisarja *Hampurin
vuoksi ja luode* (*Hamburger Ebb und Fluth*, 1723), joka tunnetaan myös
nimellä *Vesimusiikkia* (*Wassermusik*), on sävelletty Hampurin amirali-
teetin 100-vuotisjuhliin. Sarja käsittää alkusoiton ja yhdeksän tanssia,
joiden alaotsikot viittaavat mereen, tuuleen sekä meren ja tuulen ju-
maliin. Tanssisarja itsessään on Françoise Escalin (1995, 155) mukaan
vuoksen ja luoteen eli vuoroveden metafora, sillä se perustuu hitaiden ja
nopeiden tanssien vuorotteluun. Varsinaista sävelmaalailua on tunnis-
tettavissa alkusoitossa sekä kuudennessa (”Myrskyävä Aiolus”) ja kah-
deksannessa osassa (Gigue: ”Vuoksi ja luode”). Viimemainittu nou-
dattaa barokkitanssin kaksiosaista eli parillista rakennetta (AB), jossa
ensimmäinen osa moduloi dominanttisävellajiin ja jälkimmäinen domi-

nantilta takaisin toonikalle. ”Vuoksi ja luode” -osassa vuoroveden kulun metaforinen kuvaus on toteutettu siten, että pääosin ylä- ja alapuolisista kolmen sävelen sivusävelkuvioista rakentuva melodia nousee asteittain kaksi oktaavia ($g-g^2$) ja laskee niin ikään asteittain (g^2-g), minkä jälkeen se päättyy toonikalle. Musiikillinen analogia vuoksen (nousu- ja laskevuoksi) ja luoteen (lasku- ja nousu- vuoksi) välillä on siten teoksessa varsin yksiselitteinen.

Pinnalla ja äärellä

Pjotr Tšaikovskin (1840–1893) baletti *Joutsenlampi* (Лебединое Озеро, *Lebedinoje Ozero*, 1877) on ehkä tunnetuin lampi- tai järviäiheinen klassinen musiikkiteos. Baletin toisen näytöksen ensimmäinen kohtaus esittää kuutamossa kimmeltävää kuvitteellista järveä, jonka pinnalla ryhmä joutsenia lipuu majesteettisesti kruunupäistä johtajaansa seuraten. Veden ja sen liikkeen vaikutelma luodaan viulujen ja alttoviulujen tremoloilla, sellojen ja kontrabassojen pizzicatoilla sekä harpun arpeggio- eli murtosointukuviolla. Veden pinnalla lipuvia joutsenia puolestaan esittää oboen pitkälinjainen ”joutsenteema” (esimerkki 5).

oboe

p *espress.*

harp

mf

I & II viulut, alttoviulu

sf

p *pizz.*

sello, basso

Esimerkki 5. Pjotr Tšaikovski, *Joutsenlampi*, 2. näytöksen 1. kohtaus (tahdit 1–3).

Einojuhani Rautavaaran (1928–2016) kolmiosainen orkesteriteos *Cantus arcticus* (1971, alaotsikoltaan ”Konsertto linnuille ja orkesterille”) alkaa arktista suota ja sen äänimaisemaa kuvailevalla osalla. Esitysohjeena on ”ajattele syksyä ja Tšaikovskia”, mutta ääninauhalla kuultavat lintujen huudot voisivat yhtä hyvin viitata keväisiin soidinmenoihin ja musiikki Stravinskiin (*Kevätuhri*) tai Smetanaan (*Vltava*). Osa alkaa huilujen pulppuilevalla melodialla samaan tapaan kuin Smetanan *Vltava*. Tämä voidaan tulkita viittaukseksi vesielementtiin. Myöhemmin mukaan tulee muita aaltomaisia kuvioita ja trillejä soittavia puupuhaltimia, vesilintujen ääniä jäljitteleviä vaskien törähdyksiä sekä nauhalta kuuluvia konkreettisia vesilintujen ääniä. Lopulta näiden päälle nousee jousien pitkälinjainen, taustaa huomattavasti hitaammin aika-arvoin etenevä koraalittyyppinen teema.

Felix Mendelssohnin (1809–1847) pianolle sävellettyyn kokoelmaan *Sanattomia lauluja* op. 19 kuuluva ”Venelaulu” (”Venetianisches Gondellied”, 1830) kuvaa gondolin lipumista venetsialaisessa kanaalissa. Venelaulun (ital. *barcarola*) keskeisin piirre on sen keinuva, 6/8-tahtilajissa tasaisin etenevä rytmi, jolla vaikutelma veden ja sitä halkovan veneen liikkeestä luodaan (Edgecombe 2001, 252; Brown & Hamilton 2019). Vaikutelmaa korostaa usein aaltomainen ylös ja alas keinahteleva sävelkulkukkuus (Edgecombe 2001, 255). Mendelssohnin ”Venelaulussa” nro 6 (g-molli) vasemman käden säestys esittelee veden aaltoilevan liikekuvion, minkä jälkeen oikean käden gondolin liukumista kuvaava melodia tulee mukaan – ensin ikään kuin liikkeelle lähtien (tahdit 3–5) ja sitten pitkälinjaisena melodisena kaarroksena (tahdista 7 alkaen). Matkan päättymiseen viitataan ensin lyhyellä paluulla päämelodiaan (tahdit 34–38), sitten ”liikkeellelähtöaiheen” muunnetulla kertauksella (tahdit 40–42) sitä seuraavine veden liikettä kuvaavine säestysaiheineen (tahdista 43 alkaen) ja lopulta melodian ”pysähtymisellä” kvintille, d-sävelle (tahdit 44–46).

Venelaulu on myös Beatlesin ”Lucy in the Sky with Diamonds” (säv. ja san. John Lennon & Paul McCartney, 1967, levyltä *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*), vaikka sen otsikon nimisanojen ”Lucy”, ”Sky” ja ”Diamonds” ensimmäisten kirjainten katsotaankin usein viittaavan LSD:hen. Tahtiosoitus on 6/8:n sijaan 3/4, mutta nopeahkosta tem-



Esimerkki 6. Beatles, "Lucy in the Sky with Diamonds", intro (0:00–0:08).

posta johtuen venelaulumaisesti keinahteleva säestyskuvio etenee käytännössä *barcarola*-rytmissä. Laulu tulee mukaan tahdissa 5 säestyskuvion jäädessä soimaan taustalla (esimerkki 6). Sanat kuuluvat: "Picture yourself on a boat on a river" ("Kuvittele itsesi veneeseen joella"). Venetsialainen kanaali ja gondoli ovat vaihtuneet veneeksi kuvitteellisella englantilaisella joella, mutta veden, liikkeen ja musiikillisen toteutuksen välinen rakenteellinen vastaavuus on hyvin samankaltainen kuin Mendelssohnin venelaulussa.

"Volgan lautturien laulu" on erilainen venelaulu. Se on julkaistu ensimmäisen kerran säveltäjä Mili Balakirevin (1837–1910) toimittamassa venäläisten kansanlaulujen kokoelmassa vuodelta 1866. Yhteistä edellisten esimerkkien kanssa on vettä halkovaan alukseen – tässä proomuun – liittyvän liikkeen ja sen musiikillisen kuvauksen vastaavuus, vaikka itse liike ja sen kuvaus ovatkin hyvin erilaisia. Siinä missä venetsialaiset venelaulut perustuvat alun perin gondolieerien soutaessaan laulamiin melodioihin ja merkkihuudahduksiin, "Volgan lautturien laulu" liittyy raskasta proomua rannalta käsin vastavirtaan vetävien työläisten tapaan rytmittää työtään: laulun rytmi (tempo, korostukset) koordinoivat liikkeitä, joita proomun kiskominen laitureilta edellyttää. Tästä myös juontuvat laulun alkusanat ja venäjänkielinen nimi "Эй, ухнем!" ("Ey, ukhнем!"), väljästi suomennettuna "Hoo-hei-hoo!" Laajemmin laulu kytkeytyy työläisten ja maaorjien äärimmäisen kurjiin oloihin tsaarin-aikaisella Venäjällä. (Studwell 1996, 77; Zeisler-Vralsted 2015, 67–68.)

Margaret Embers McGeenin (1889–1975) säveltämä lasten leirilaulu "My Paddle's Keen and Bright" ("Melani on puhdas ja kirkas", 1918) tunnetaan Suomessa nimellä "Kanoottilaulu". Laulua on leireillä käytetty rytmittämään intiaanikanootin melomista, ja sanat "dip, dip and swing" ("kasta, kasta ja heilauta") tulevat suoraan kanootin melomisrytmistä: kaksi tai useampi veto vasemmalta puolelta, sitten melan heilautus oikealle puolelle ja sama uudestaan (Stevens 2008, 17–19; Severeid

2004, 87). Eric Severeidin (2004, 87) mukaan veto-veto-heilautus näyttää olevan muun muassa kanadalaisen cree-alkuperäiskansan perinteinen melomistekniikka. R. Paul Stevens (2008, 18) puolestaan katsoo, että melan veteen kastamisen ja lavasta putoilevien vesipisaroiden äänellä on myös esteettinen ulottuvuutensa: ne jäsentävät ja rytmittävät muita melottaessa kuultavia ympäristön ääniä varisten raakkumisesta lokiin kirkumiseen ja merimetsojen rääkäisyihin.

Pinnan alla

Veden pinnan alla on oma merenelävien, sukellusveneiden ja vajonneiden kaupunkien maailmansa, joskin sen metaforinen kuvaus musiikissa on harvinaisempaa kuin veden päällisten maisemien. Camille Saint-Saënsin (1835–1921) kappale ”Akvaario” (”Aquarium”, 1886) pienelle orkesterille sävelletystä sarjasta *Eläinten karnevaali* (*Le carnaval des animaux*) on akvaariota ja siinä uivia kaloja esittävä musiikillinen tuokiokuva. Vedenalainen vaikutelma toteutuu jousien (I ja II viulu, alttoviulu) ja huilun soittamalla, aaltomaisesti nousevilla ja laskevilla melodioilla, joiden taustalla oleva sointupohja muuttuu hitaasti luoden uneliaan ja rentouttavan tunnelman; melodioiden päällä kuultavat pianojen nopeat arpeggiokuviot kuvailevat valon heijastuksia veden pinnalla. (Power 2007, 104–105; ks. myös Meyer 1989, 129.)

Beatlesin ”Yellow Submarine” (säv. ja san. John Lennon & Paul McCartney, 1966, levyltä *Revolver*) kertoo joukosta miehiä, jotka vanhemman merimiehen esimerkkiä seuraten lähtevät merelle keltaisella sukellusveneellä. Säkeistöjen melodis-rytmisen kaarros on ”aaltomainen”, ja myös ensimmäisen säkeistön kitarasäesty (0:00–0:18) muistuttaa meren aaltojen säännöllistä rytmiä. Säestyksessä vaikutelma aalloista syntyy kohotahtien lyhytkestoisten (1 tahtiosa) ja pääiskuille osuvien pitkäkestoisten (3 tahtiosaa) sointujen vuorottelusta, jossa pääiskujen soinnut vastaavat aallonharjaa ja kohotahtien iskut nousua aallonpohjasta harjalle. Laulumelodia rakentuu kolmesta itsessään aaltomaisesta osafraasista, jotka koristelevat kitaran ja basson säännöllistä maininkirytmiiä. (Esimerkki 7.) Toisessa säkeistössä mukaan tulee äänitettyä aaltojen kohinaa (0:18–0:35). Väliosaan sisältyy studioteknisin keinoin tuotettuja ”me-



Esimerkki 7. Beatles: ”Yellow Submarine”, laulu sekä reduktio kitaran ja basson osuudesta (0:00–0:10).

renalaisia” ääniä: sukellusveneen miehistön ”radiokeskustelua” sekä veden kuplimista (1:28–1:44), samalla kun taustalla soi ensimmäisestä säkeistöstä tuttu aaltojen rytmiä muistuttava kitaran säestyskuvi.

Claude Debussyn pianopreludi *Uponnut katedraali* (*La cathédrale engloutie*, 1910) perustuu bretagnelaiseen Ysin legendaan. Legendan mukaan Ysin kaupunki upotettiin mereen rangaistukseksi kaupunkilaisten siveettömästä elämästä. Kunnollisia kaupunkilaisia symboloivan katedraalin voidaan kuitenkin nähdä nousevan merestä sumuisina aamuina auringonnousun aikaan. Sumun väreilyn vaikutelma teoksen alussa perustuu pikemmin matalassa rekisterissä soitettujen sävelten yläsäveliin kuin itse säveliin. Katedraalin nousua merestä kuvataan tahdistta 16 alkaen kohoavien sävelkulkujen ja voimistuvan dynamiikan avulla. Tahdistta 28 alkava loistelas ”katedraaliteema” (C-duuri, *forte fortissimo*) esittää kokonaan merenpinnan yläpuolelle noussutta katedraalia. Pian (tahdit 38–41) katedraali kuitenkin vajoaa takaisin mereen noutten vielä hetkeksi pinnalle kappaleen lopussa (tahdit 41–44). (Bruhn 1977, 41–44.)

Sumu, sade, myrsky, tulva

Sääilmiöitä ja niiden musiikillisia representaatioita on sivuttu jo edellä. Monesti ne ovat kuitenkin pääosassa. Béla Bartókin (1881–1945) pianolle säveltämä ”Melodia sumussa” (*Mikrokosmos* IV: 107, 1930-luku)

on impressionistinen tuokiokuva, jossa klusterisoinnut ja yksiaäninen (myöhemmin oktaaviunisonona etenevä) melodia vuorottelevat rauhallisessa tempossa. Kappale alkaa hiljaisella dynamiikalla (*piano*) soitetujen tiheiden klusterien ”sumulla”, josta melodia (*forte*) nousee esiin (esimerkki 8). Tämän jälkeen klusterit ja melodia variantteineen vuorottelevat eri pituisina yhdistelminä, kunnes melodia lopulta katoaa jälleen sumuun. Pedaalimerkinnoilla on tärkeä tehtävä väreilevän vaikutelman aikaansaamisessa (Yeomans 2000, 137). *Mikrokosmos* on tarkoitettu aloitteleville pianisteille, käytännössä lapsille, ja useilla kokoelman pikkukappaleilla on vastaavan kaltainen metaforinen otsikko. Yhtä kaikki tiheästi lähekkäin olevista sävelistä koostuvan eriytymättömän klusterin ja sumun välinen rakenneanalogia on ilmeinen.



Esimerkki 8. Belá Bartók, ”Melodia sumussa”, tahdit 1–9.

Lilian Elkingtonin (1901–1969) orkesterille säveltämä sävelruno *Out of the Mist* (*Esiin sumusta*, 1921) kuvaa höyrylaiva Verdunin saapumista Englantiin sumuisena marraskuun aamuna vuonna 1920, jolloin se toi brittiläisen ”Tuntemattoman sotilaan” ruumiin Doveriin kuljetettavaksi edelleen juhlallisessa saattueessa viimeiselle leposijalleen Lontoon Westminster Abbey -kirkkoon. Saapuminen ja saattue oli merkittävä tapahtuma, jota seurasi huomattavan suuri ihmisjoukko. (Ingliš 1993, 7; Elgenius 2007, 74–77.) Kantaesityksen (heinäkuu 1921) konserttiohjelmassa Elkington kertoo sävelrunon rakenteen yhteydestä tapahtuman kulkuun (ks. Brown 2008, 46–48; Vaughan 2012; Foreman 2013, 361): teoksen alun sordinoidut jouset esittävät säveltäjän mukaan laivan kulkua läpi sumun. Usvan siellä täällä puhkaisemiin aukkoihin viitataan jousien ylärekisterisoinneilla, kun taas pitkälinjaisemmat me-

lodiakaaret viittaavat laivan kulkuun kohti satamaa. Tauon jälkeen sor-diinot jäävät pois: ilma kirkastuu. Tyyli muuttuu juhlallisemmaksi, ja vasket tulevat mukaan. Läsnäolijat – tässä Elkington viittaa ilmeisesti laivan saapumista seuraavaan ihmisjoukkoon – ymmärtävät laivan tuo-man Tuntemattoman sotilaan ruumiin edustavan tuhansia ensimmäi- sessä maailmansodassa merellä kuolleita nimettömiä sotilaita. Teos hui- pentuu forte fortissimossa soitettavaan orkesterituttiin (*largamente appassionato*), jossa patarummulla ja vaskilla on keskeinen osuus.

Claude Debussyn pianokappaleessa ”Puutarhoja sateessa” (”Jardins sous la pluie”, 1903) kokoelmasta *Estampes* (suom. ”Vaskipiirroksia”) sateen vaikutelma saadaan aikaan nopeassa tempossa toistuvalla ”pisa- roivalla” arpeggiokuvilla (esitysohje: *net et vif*, selkeästi ja eloisesti). Kappaletta voi pitää sekä sateen ropinan auditiivisena kuvauksena että tuokiokuvana, joka esittää sateisen puutarhan katselemiseen liittyvää tunnelmaa. Huipentumassa (tahdit 122–132) vasemman käden trilli- en, arpeggioiden ja tremoloiden sekä oikean käden ylöspäisten ryöpsäh- dyskuvioiden on katsottu esittävän ukkosen jyrähtelyä ja tuulenpuus- kaa. (Roberts 1996, 64–69.)

Laulaja-kitaristi José Felicianon (s. 1945) kappale ”Rain” eli ”Sade” (José & Hilda Feliciano, 1969) hyödyntää vesimaisen metaforisessa kuvauksessa samantyyppisiä tekniikoita kuin Debussy sateisissa puutar- hoissaan. Kappale alkaa kitaran fis-mollisoinnulle perustuvalla säestys- kuviolla, jonka päälle ilmaantuu huilun kahdeksasosatrioleina etenevä murtosointukuvio (0:00–0:11; esimerkki 9). Kuvion vaimeneva (*mo- rendo*) toisto on toteutettu studiossa kaiulla, ei trioleja monta kertaa pe- räkkinä soittamalla, mikä korostaa sen pisaroivaa tai helmeilevää vai- kutelmaa. Laulu alkaa sanoilla ”Listen to the pouring rain, listen to it pour” (”Kuuntele kaatosadetta, kuuntele sen ropinaa”). Kitaran säes- tyskuvio soi säkeistöissä myös laulun taustalla, kun taas huilun arpeg- giot palaavat ensimmäisessä ja toisessa säkeistössä aina kahden säeparin jälkeen. Huilun kuvio kuullaan myös toisen säkeistön ja väliosan taite- kohdassa (1:01), ja paluuta säkeistön laulumelodiaan artikuloi huilun pitkälinjaisempi murtosointukulku (1:16–1:20). Intron huilukuvio pa- laa vielä koodan alkuosassa (1:45–2:04), jossa Feliciano toistaa edeltä- vän säkeistön päätösfraasin ”Listen to the falling rain, listen to it fall”



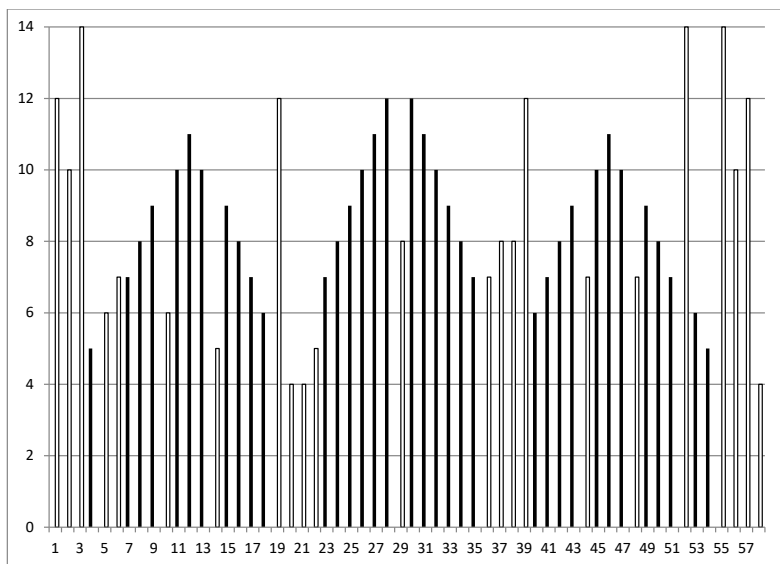
Esimerkki 9. José Feliciano, "Rain", huilu ja kitara (0:00–0:11).

("kuuntele putoavaa sadetta, kuuntele sen valumista") kolmesti siten, että jokaista toistoa seuraa huilun triolikuviio. Lopulta kappale myös päättyy huilun vaimeneviin trioleihin (2:20–2:23).

Myrsky on ehkä yleisin aihe sääilmiöitä esittävässä klassisessa musiikissa (Aplin & Williams 2011, 301). Ludwig van Beethovenin (1770–1827) VI sinfonia (*Pastoraalisinfonia*, 1808) kuvailee viiden eri karaktääriä edustavan osan (kohtauksen) muodossa matkaa maaseudulle. Neljännen osan otsikkona on *Gewitter, Sturm* (Ukkonen, myrsky). Osan on tulkittu esittävän kesäisen ukkosmyrskyn aina ensimmäisten sadepisaroiden ropinasta tuulen yltyvään kahinaan puiden lehvistössä, ukkosen jyrähdyksiin ja lopulta myrskyn laantumiseen (Aplin & Williams 2011, 304). Vaikutelma tuulen kahinasta puissa toteutetaan sellojen ja kontrabassojen tremoloilla (tahdit 1–3, 8–12), sadepisaroita kuvaillaan II viulun ja alttoviulun staccato-astekululla (tahdistä 3 alkaen). Ensimmäinen ukkosen jyrähdys esitetään patarummuilla sekä viulujen ja alttoviulujen tremoloiden kanssa samanaikaisesti kuultavilla sellojen polyrytmisillä kuvioilla (sellot soittavat kuudestoistaosa-kvintoleita ja kontrabassot kuudestoistaosa-kvartoleita, tahdistä 20 alkaen).

Vanhan testamentin vedenpaisumuskertomukseen perustuvan *Tulva*-baletin (*The Flood*, 1962) "Tulva"-osassa Igor Stravinski (1882–1971)

toteuttaa veden nousun ja laskun tahtien keston ja kahden tekstuuri-ryhmän vuorottelun avulla. Tahtien kesto vaihtelee koko osan ajan paria poikkeusta lukuun ottamatta tahdeittain. Tekstuurit puolestaan jakautuvat tahdeittain kahteen ryhmään sen mukaan, sisältyykö niihin huilun ja I viulun unisonona soittama aaltomainen melodiakatkelma vai ei. Veden nousuvaiheessa sekä tahtien kesto että huilun ja viulun unisonokuvion sisältämien tahtien määrän suunta on selkeästi nouseva, kun taas laskuvaiheessa suunta on selkeästi laskeva. (Payne 1964, 7–8; White 1979 [1966], 525–526.) Tämän mukaisesti vedenpaisumus toteutuu osassa kolmena tulvahuippuna eli vedenpinnan nousuna ja sitä seuraavana laskuna (kaavio 1).



Kaavio 1. Igor Stravinski, *Tulva*-baletti. Veden nousun ja laskun kolme vaihetta ”Tulva”-osassa. Pylväät osoittavat 16-osien määrän per tahti. Mustat pylväät osoittavat ne tahdit, joihin sisältyy huilun ja I viulun aaltomainen unisonokuvio ja valkoiset pylväät ne tahdit, joihin huilun ja I viulun aaltomaista unisonokuviota ei sisälly.

Lumi ja jää

Veden kiinteät olomuodot lumi ja jää ovat nekin olleet usein sävellysten aiheina. Selim Palmgrenin (1878–1951) pianokappale ”Lumihiutaleita” (op. 57 nro 2, 1916) on impressionistinen tuokiokuva hiljalleen maahan putoilevista hiutaleista. Sen sisarteoksena voi pitää Palmgrenin ”Sadepisaroi-”teosta (op. 54, nro 1, 1916), joka muistuttaa monessa suhteessa ”Lumihiutaleita”. Molemmat kappaleet ovat mollissa, 2/2-tahtilajissa, ja kummassakin oikea käsi toistaa tahdin mittaista kahdeksasosakuviota (”Lumihiutaleissa” koko A-osan ajan, ”Sadepisaroi-”ssä läpi koko kappaleen) vasemman käden aiheiden edetessä hitaammin aika-arvoin. Miten lumen ja veden karakterisointi sitten eroaa näissä pianokappaleissa? ”Lumihiutaleita” on kevyt ja liikkuva; sen tempomerkintä on *un poco mosso* (hieman liikkuvasti), ja kahdeksasosakuvioiden alla kulkeva melodia alkaa yksiaänisesti ja jatkuu kaksiaänisenä rinnakkaistersseissä (esimerkki 10a). ”Sadepisaroi-” on raskaampi; tempo-merkintänä on *lento, ma non troppo* (hitaasti, mutta ei liian), ja toistuvan kahdeksasosakuvion säestys rakentuu yksi- tai kaksiaänistä kudosta

The image shows two musical examples. The top example, labeled 10a, is for 'Lumihiutaleita' in D major, 2/2 time, marked 'p' (piano). It features a right hand with eighth-note patterns and a left hand with a melodic line. The bottom example, labeled 10b, is for 'Sadepisaroi-' in D major, 2/2 time, marked 'ppp' (pianissimo). It features a right hand with eighth-note patterns and a left hand with chords. Both systems include 'espress.' and 'Ped.' markings.

Esimerkit 10a ja 10b. Selim Palmgren, ”Lumihiutaleita”, op. 57 nro 2, tahdit 1–4 (a); ”Sadepisaroi-”, op. 54, nro 1, tahdit 1–4 (b).

raskaammista blokkisoinnuista (esimerkki 10b). Lumi on vettä kevyempää, ja tämä myös kuuluu Palmgrenin pianokappaleissa.

Émile Waldteufelin (1837–1915) ”Luistelijat”-valssi (”Les Patineurs”, 1882) orkesterille puolestaan kuvaa luistelijoiden liikettä jäällä. Jokien ja lampien jäällä luistelu oli 1800-luvulla suosittua ajanvietettä, ja ”Luistelijat”-valssin inspiraationa toimi Cercle des Patineurs -luistinerata pariisilaisessa Bois de Boulogne -puistossa. Teos rakentuu johdannosta ja sitä seuraavasta neljän valssin sarjasta. Vaikka koko teoksen voi otsikon perusteella katsoa esittävän luistelijaita, on ohjelmallisuus ilmeisintä johdannossa. Andrew Lambin (1996; vrt. Lamb 1982, 688–689) mukaan kirpeän talvimaisen tuntu syntyy huilujen ja viulujen nopeista asteikkopyrähdyksistä ja trilleistä. Samalla johdannon voi katsoa esittävän luistelijan liikkeitä liukkaalla jäällä seuraavaan tapaan (vrt. Lamb 1996): luistelijasta astuu jäälle (käyrätorvi, tahdit 1–2), ottaa ensimmäiset tunnustelevat liu’ut (piccolo ja huilu vuorottelevat I ja II viulujen kanssa, tahdit 2–4) ja sitten kaksi pitempää huojuvaa liukua (I ja II viulu, tahdit 4–5), menettää tasapainonsa ja kaatuu (puupuhallinten ja jousien trillit ja niitä seuraava orkesteritutti, tahdit 5–6) ja lopulta saa-

piccolo & huilu

käyrätorvi

p

f

I & II viulu

I & II viulu

piccolo, fl, ob, cl

I viulu

pp

ff

I & II vl, viola

cresc.

p klarinetti

tutti

p II viulu, alto, sello, basso

Esimerkki 11. Émile Waldteufel, ”Luistelijat” (tahdit 1–8).

tuaan tuntuman jäähän luistelee varmemmin liikkein (klarinetti, tahdit 7–8) (esimerkki 11). Myöhemmissä valsseissa kuvataan yhä rohkeampia liukuja ja hyppyjä. Vaikutelman täydentää neljännes valssin lopussa (tahdit 207–315) paikalle saapuva reki aisakellojen helkähdyksineen, jota on toteutettu kulkusilla ja niiden sointia jäljittelevillä puupuhaltimilla ja viuluilla.

Useat säveltäjät ovat kuvanneet talvea ja talvimaisemaa juuri rekiretkien avulla. Näistä Leroy Andersonin (1908–1975) ”Rekiretki” (”Sleigh Ride”, 1948) on epäilemättä ainakin suurelle yleisölle tutuin. Säveltäjän lesken Eleanor Andersonin mukaan Leroy Andersonin tarkoituksena oli kuvata koko talvisesonkia pitkälti samaan tapaan kuin Leopold Mozart samannimisessä kappaleessaan. (LAF 2015.) Kavioiden kopsetta lumeen ja jäähän jäljitellään muun muassa penaalilla ja temppeliblokeilla, aisakellojen helkähdyksiä kulkusilla, kun taas lumista ja jäänkirkasta maisemaa karakterisoivat kirkkaat trumpetit sekä huilujen ja viulujen kimmeltävät soinnit. Mukaan mahtuu myös piiskan läimähdyksiä ja retken päätteeksi hevosen hirnahdusta imitoiva trumpettikuvio.

Lopuksi

Olen edellä tarkastellut veden eri ilmenemismuotojen metaforisia esityksiä teoksissa, joiden otsikoihin, ohjelmiin tai sanoituksiin sisältyy viittaus veteen. Yleisellä tasolla voi sanoa, että tarkastelemissani esimerkeissä korostuu musiikillisten parametrien osalta rytmi, sointi (äänenväri, tekstuuri, dynamiikka, soittotapa), melodian heleys- eli sävelkorkeusulottuvuus sekä esitettävän maiseman tai prosessin rakenteen lähtökohdaksi ottava muoto pikemmin kuin melodian sävel- eli säveltasoulottuvuus, harmonia ja/tai vakiintunut musiikillinen muototyyppi.

Joitakin yksityiskohtaisempia yleistystyksiä on mahdollista tehdä myös veden tiettyjen ilmenemismuotojen ja niiden sävellysteknisten keinojen välillä, joilla mielikuva vedestä on toteutettu. *Pisarointia, kuplimista, pulpahtelua, puron solinaa ja laineiden liplatusta* kuvataan tyypillisesti käyttämällä kirkasta sointiväriä ja nopeita jaksottaisesti toistuvia sävel-

kuvioita (trillit, tremolot, arpeggiot, kaari- tai aaltomuotoiset fraasit). *Säännöllisiä aaltoja* kuvataan periaatteessa säännöllisen, mutta usein erilaisilla rytminkäsittelykeinoilla (synkoopit, epäiskut, triolit, polyrytmiiikka) artikuloidun pulssin avulla. *Epäsäännöllisiä aaltoja* (*ristiaallokko, hyöyt, tyrskyt*) kuvattaessa voidaan käyttää ja yhdistellä mitä tahansa yllä mainituista keinoista, mutta erityisen tavanomaisia ovat säännöllisten aaltojen yhteydessä mainittujen rytminkäsittelykeinojen yhdistäminen tempon, tahtilajin, dynamiikan ja sointiväriin muutoksiin. *Vedessä tai veden päällä tapahtuvaa liikettä* kuvataan usein pitkällä astekulkua suosivilla melodialinjoilla, joiden kaarros on mahdollisesti aaltomuotoinen ja/tai joiden rytmi noudattaa säännöllisten aaltojen kuvaamisen yhteydessä tavattavia keinoja.

Sumun vaikutelma luodaan usein eriytymättömällä sointikentällä, josta jokin (yleensä melodis-rytmisesti suhteellisen selkeästi artikuloitu) musiikillinen hahmo tulee esiin lähestyessään tai sumun hälvetessä. *Vesi-* ja osin myös *lumisateen* yhteydessä käytetään vastaavia keinoja kuin pisarointia kuvattaessa. *Kevyttä tuulta* ja puiden lehtien kahinaa kuvataan jousien tremoloilla, *kovaa tuulta* edellisen lisäksi puupuhaltimien tai viulujen nopeilla kromaattisilla ja edestakaisilla juoksutuksilla (ylös ja alas), kun taas *myrskyn* kuvaamistavat ovat lähellä myrskyaaltojen ja suurten kosken aaltojen yhteydessä käytettyjä tekniikoita. Edellä tarkastelluissa esimerkeissä tuuli esiintyy aina osana vesimaisemaa, erityisesti aaltojen ja vesisateen yhteydessä. *Lunta ja jäätä* on kuvattu ennen muuta puupuhallinten, jousien, kielisoittimien sekä kellojen, ksylofonien tai muiden määräkorkuisia säveliä tuottavien lyömäsoittinten kirkkailla soinneilla; tässä tekniikat käyvät osin yksin pisaroinnin, kuplimisen ja puron solinan yhteydessä käytettyjen tekniikoiden kanssa.

Vesiaiheisessa laulu- ja soitinmusiikissa esiintyy usein melodia/säestys-tekstuurityyppi, jossa veteen viittaava säestyskuvio esitellään alussa ja melodia ilmaantuu sen ”päälle” (”pinnalle”) säestyskuvion jäädessä soimaan taustalle ikään kuin kuljettaen melodiaa. Säestys perustuu tällöin yleensä joko toistuvaan, nopein aika-arvoin etenevään sävelkuvioon tai säännöllisiä aaltoja jäljittelevään säännölliseen pulssiin ja on yleensä selkeästi veteen viittaava, ”ohjelmallinen”. Melodia etenee taustaa huomattavasti hitaammin aika-arvoin eikä useinkaan ole yhtä oh-

jelmallinen, joskin se voi sisältää myös ilmeisiä (esimerkiksi kaarroksen ja/tai rytmiin perustuvia) viittauksia vesielementtiin. Melodia voi tällöin kuvata veden pinnalla tapahtuvaa liikettä (kaarnanpala, lintu, vene), mutta se voi yhtä lailla olla vesiaiheinen laulumelodia tai vesimaisen ”henkeä” tai ”olemusta” symboloiva teema.

Muoto voi noudattaa tai olla noudattamatta vakiintuneita musiikillisia muototyyppejä. Niitä noudattaessaankin se on yleensä tavalla tai toisella mukautettu vesiaiheiseen kohteeseen sopivaksi. Toisaalta myös ”ulkomusiikillisen” rakenteen lähtökohdaksi ottaen musiikkiin voi sisältyä kohteen rakenteeseen kuulumaton ”musiikillinen” osa, esimerkiksi kertaus. Usein rakenteesta on löydettävissä jonkinlainen draaman kaari, jossa alkutilanteesta edetään mutkistuvien vaiheiden kautta musiikilliseen käänne- tai huippukohtaan ja sen purkautumiseen. Draaman kaaren luomisessa myös säveltasoulottuvuuteen perustuvilla sointu- ja sävellajisuhteilla on usein suuri merkitys.

Suurin osa edellä tarkastelluista veden ja vesimaisemien musiikillisista representaatioista koskee luonnonympäristöjä ja rakennettuja perinneympäristöjä niihin mahdollisesti liittyvine eläimistöineen (erityisesti linnut), ihmisineen ja kulkuvälineineen (vene, proomu, kanootti). Mukana on kuitenkin myös teollisen laivanrakennuksen tuotteina valmistuneita aluksia (höyrylaiva, sukellusvene), nimettyjä kaupunkiympäristöjä (Hampuri, Venetsia, Lontoo) sekä puutarhan, luistinradan tai talvisen pikkukaupungin kaltaisia pittoreskeja ympäristöjä. Osa kohteista esitetään vesiluontoa idealisoivina pastoraalikohtauksina, kansallismaisemina tai impressionistisina tuokiokuvina, mutta mukana on myös musiikillista realismia erityisesti jokiaiheisten työlaulujen muodossa. Kohde voi olla fiktiivinen – todenkaltaiseen tai myyttiseen/sadunomaiseen maailmaan sijoittuva – tai todellinen vesimaisema; ne sävellystekniset keinot, joilla vesimetafora toteutetaan, ovat periaatteessa samat.

Otsikolla sekä mahdollisilla sanoilla, ohjelmalla ynnä muilla tekstiviitteillä on keskeinen tehtävä sävellyksen (kulttuurisen) merkityksen muodostumisessa (Kramer 1990, 9–10). Ensinnäkin otsikko spesifioi kohteensa. Esimerkiksi pisarointia, puron solinaa ja laineiden liplatusta voidaan kuvata samojen sävellysteknisten keinojen avulla. Sävellystek-

niset keinot eivät välttämättä itsessään tee eroa myöskään meren, järven tai kosken aaltojen välillä – sen enempää kuin siinä, liikkuko veden pinnalla kaarnanpala, joutsen vai vene. Otsikko, sanat ja/tai ohjelma ohjaavat kuulijan mielikuvia aiheen mukaiseen suuntaan. Toiseksi otsikko yhdessä mahdollisten sanojen ja/tai ohjelman kanssa liittyy vesiaiheisen teoksen laajempiin intertekstuaalisiin, esteettis-ideologisiin ja historiallis-yhteiskunnallisiin merkitysyhteyksiin.

Vesiaiheinen musiikki kertoo omalta osaltaan veden elintärkeästä merkityksestä luonnolle ja kulttuurille. Musiikki dokumentoi vesimaisia aikansa sävellysteknisten keinojen, esteettisten ihanteiden ja ympäristöarvojen mukaisesti. Dokumentoinnilla on sekä ympäristöesteettinen että ekokriittinen ulottuvuutensa. Vesiaiheisissa kappaleissa on kuvattu sellaisia koskia luonnontilassa, jotka on nykyisin alistettu vesivoimalle (esim. Smetanan *Vltavan* Pyhän Johanneksen putoukset ja Heino Kasken *Pankakoski*). Anssi Tikanmäen *Kiutaköngäs* puolestaan kuvaa luonnontilaista koskea, joka oli tarkoitus rakentaa mutta jonka nykyinen luonnontila on 1960-luvun koskisotien ansiota. Vaikka tyyli- ja sävellystekniikat ovat sinänsä muuttuneet tarkastelluissa musiikinlajeissa – karkeasti: taide-, viihde- ja populaarimusiikissa – huomattavastikin, veden eri ilmenemismuotojen metaforisen esittämisen keinot ovat kuitenkin pysyneet hämmästyttävän samankaltaisina aika- ja tyylikaudesta tai musiikinlajista riippumatta.

Viitteet

¹ Säveltäjä itse (Tikanmäki 2002, 5) on merkinnyt soinnun muodossa Hsus/E, joka koostuu samoista sävelistä kuin E5add9. Merkitsen sen kuitenkin jälkimmäiseksi basson sävelen (piano, sähköbasso, sello ja kontrabasso) ja siltä alkavan laskevan bassolinjan perusteella.

Lähteet

Äänitteet

Beatles. 1987a. ”Yellow Submarine”. CD-levyllä *Revolver*. Parlophone CDP 7 46441–2. Ilmestyi alun perin 1966.

Beatles. 1987b. ”Lucy in the Sky with Diamonds”. CD-levyllä *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. Parlophone CDP 7 46442–2. Ilmestyi alun perin 1967.

Feliciano, José. 2015. ”Rain”. CD-levyllä *Feliciano 10 to 23*. BGO: B000WC4AP2. Ilmestyi alun perin 1969.

Fleetwood Mac. 1998. ”Albatross”. CD-levyllä *The Pious Bird of Good Omen*. Columbia/Rewind 480524–2. Ilmestyi alun perin 1969.

Mårtenson, Lasse. 1999. ”Myrskyluodon Maija”. CD-levyllä *Lasse Mårtenson. Myrskyluodon Maija – Stormskärs Maja*. Fazer Records 3984–27403–2. Ilmestyi alun perin 1976.

Tikanmäki, Anssi. 2002. ”Kiutaköngäs”. CD-levyllä *Maisemakuvia Suomesta*. Love Records BECD 4015. Ilmestyi alun perin 1981.

Internetlähteet

Brown, Maurice J. E. & Hamilton, Kenneth L. 2019. Barcarolle. *Grove Music Online*, www.oxfordmusiconline.com. Ilmestyi alun perin 2001. (Sivuilla käyty 5.2.2019.)

Eitan, Zohar & Granot, Roni Y. 2004. Musical Parameters and Images of Motion. Teoksessa *Proceedings of the Conference on Interdisciplinary Musicology (CIMO4), Graz/Austria, 15-18 April 2004*, toim. Richard Parncutt & Annekatrin Kessler & Fränk Zimmer, <http://gewi.uni-graz.at/~cim04/>. (Sivuilla käyty 31.1.2019.)

Forney, Kristine & Machlis, Joseph. 2015. Smetana: The Moldau, Listening Guide. *The Enjoyment of Music*. New York: Norton, http://www.wwnorton.com/college/music/listeninglab/shared/listening_guides/smetana_the_moldau.pdf. (Sivuilla käyty 3.9.2015.)

LAF. 2015. Leroy Anderson Foundation, Sleigh Ride. *Leroy Anderson Foundation*, <http://www.leroyandersonfoundation.org/sleigh Ride.php>. (Sivuilla käyty 17.9.2015.)

Kirjallisuus

- Aplin, Karen L. & Williams, Paul D. 2011. Meteorological Phenomena in Western Classical Orchestral Music. *Weather* 66 (11): 300–306.
- Barwell, Graham. 2014. *Albatross*. London: Reaktion Books.
- Brown, David. 2008. Lilian Elkington Re-emerging Out of the Mist. *The Maud Powell Signature, Women in Music* 2 (3): 46–51.
- Brown, Sally & Aplin, Karen L. & Jenkins, Katie & Mander, Sarah & Walsh, Claire & Williams, Paul D. 2015. Is There a Rhythm of the Rain? An Analysis of Weather in Popular Music. *Weather* 70 (7): 198–204.
- Bruhn, Siglind. 1997. *Images and Ideas in Modern French Piano Music: The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen*. Stuyvesant: Pendragon Press.
- DeVoto, Mark. 2004. *Debussy and the Veil of Tonality: Essays on His Music*. Hillsdale: Pendragon Press.
- Edgecombe, Rodney Stenning. 2001. On the Limits of Genre: Some Nineteenth-Century Barcaroles. *19th Century Music* 24 (3): 252–267.
- Elgenius, Gabriella. 2007. The Appeal of Nationhood: National Celebrations and Commemorations. Teoksessa *Nationalism in a Global Era: The Persistence of Nations*, toim. Mitchell Young & Eric Zuelow & Andreas Sturm, 68–81. Abingdon: Routledge.
- Escal, Françoise. 1995. Theme in Classical Music. Teoksessa *Thematics: New Approaches*, toim. Claude Bremond & Joshua Landy & Thomas Pavel, 149–220. Albany: State University of New York Press.
- Foreman, Levis. 2013. British Composers Responding to the Events of 1914–1918. Teoksessa *Musik bezieht Stellung. Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg*, toim. Stefan Hanheide & Dietrich Helms & Claudia Glunz & Thomas F. Schneider, 345–368. Göttingen: V&R Unipress.
- Grimley, Daniel M. 2006. *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woolbridge: The Boydell Press.
- Hatten, Robert S. 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press.
- Haverkamp, Michael. 2013. *Synesthetic Design: Handbook for a Multisensory Approach*. Basel: Birkhäuser.

Heinonen, Yrjö. 2010. Arktisen allegorinen representaatio Erik Bergmanin orkesteriteoksessa *Arctica*. *Etnomusikologian vuosikirja* 22, toim. Johannes Brusila & Yrjö Heinonen & Terhi Skaniakos, 109–143. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Howard, Patricia. 1981. *C. W. von Gluck: Orfeo*. Cambridge: Cambridge University Press.

Inglis, K. S. 1993. Entombing Unknown Soldiers: From London to Paris to Baghdad. *History and Memory* 5 (2): 7–31.

Karila, Tauno. 1954. *Vesimaisemat Jean Sibeliuksen, Oskar Merikannon ja Yrjö Kilpisen yksinlaulujen melodiikassa. Vertaileva tutkimus luonnonkuvien ja niitä vastaavien melodiabahmojen rakenneyhtäläisyyksistä*. Helsinki [kustantajaa ei mainittu].

Knight, David B. 2006. *Landscapes in Music: Space, Place, and Time in the World's Great Music*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Kramer, Lawrence. 1990. *Music as Cultural Practice, 1800–1900*. Berkeley: University of California Press.

Lamb, Andrew. 1982. The Waldteufels. *The Musical Times* 123 (1676): 685–689.

———. 1996. Waldteufel: Famous Waltzes. Esittelyteksti samannimisen CD-levyn ohjeisvihkossa. Naxos CD 8.553956.

Lammi, Suvi. 2013. Anssi Tikanmäen maisemakuvia kuunnellessa. *Musiikin suunta* 35 (1): 12–17.

Lehtimäki, Markku & Meretoja, Hanna & Rosenholm, Arja, toim. 2018. *Veteen kirjoitettu – Veden merkitykset kirjallisuudessa*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Meyer, Leonard B. 1989. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago & London: The University of Chicago Press.

Monelle, Raymond. 2006. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Payne, Anthony. 1964. Stravinsky's 'The Flood'. *Tempo* 70 (Autumn 1964): 2–8.

Power, Richard. 2007. Listening to the Aquarium: The Symbolic Use of Music in Days of Heaven. Teoksessa *The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America*, 2. laitos, toim. Hannah Patterson, 103–111. New York: Columbia University Press. Ilmestyi alun perin 2004.

Ranzenhofer, Olga & Portugais, Jean. 2000. R. Murray Schafer: String Quartets 1–7. Esittelyteksti samannimisen CD-levyn ohjeisvihkossa. ATMA Classique: ATCD 2 2188/89.

Rautio, Riitta. 2007. Musiikin merkitys ja sen verbalisointi. Kognitiivisen semantiikan näkökulma musiikkia koskevien metaforisten luonnehdintojen tulkintaan. *Musiikki* 37 (2): 3–22.

Revill, George. 2013. Landscape, Music and the Cartography of Sound. Teoksessa *The Routledge Companion to Landscape Studies*, toim. Peter Howard & Ian Thompson & Emma Waterton, 231–239. Abingdon: Routledge.

Roberts, Paul. 1996. *Images: The Piano Music of Claude Debussy*. Portland: Amadeus Press.

Roiha, Eino. 1965. *Johdatus musiikkipsykologiaan*. Jyväskylä: Gummerus.

Runciman, John F. 1918. Weather and the Artist. *The Musical Quarterly* 4 (4): 572–578.

Scott, Brett L. 2019. *R. Murray Schafer: A Creative Life*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Sevareid, Eric. 2004. *Canoeing with the Cree: A 2,250-mile Voyage from Minneapolis to Hudson Bay*. 75th Anniversary Edition. St. Paul: Borealis Books / Minnesota Historical Society Press. Ilmestyi alun perin 1929.

Stevens, R. Paul. 2008. The Song of the Paddle. Teoksessa *Northern Lights: An Anthology of Contemporary Christian Writing in Canada*, toim. Byron Rempel-Burkholder & Dora Dueck, 17–21. Missisauga: John Wiley & Sons.

Studwell, William E. 1996. *The National and Religious Song Reader: Patriotic, Traditional, and Sacred Songs from Around the World*. Binghamton: The Haworth Press.

Tikanmäki, Anssi. 2002. Kiutaköngäs orkesterisarjasta *Maisemakuvia Suomesta*. Helsinki: Love Kustannus.

Vaughan, Gareth. 2012. Lilian Elkington (1900–1969): Out of the Mist. Esittelyteksti CD-levyn *British Composers Premiere Collections Volume 4 plus 1* ohjeisvihkossa. Cameo Classics CC9041CD.

Wagner, James A. 1972. Music to Watch Weather By. *Weatherwise* 25 (4): 168–173.

———. 1989. Music to Watch Weather by: A Guide to Classical Meteorological Music. *Weatherwise* 48 (5): 248–255.

White, Eric Walter. 1979. *Stravinsky: The Composer and his Works*, 2. laitos. Berkeley & Los Angeles: University of California Press. Ilmestyi alun perin 1966.

Yeomans, David. 2000. *Bartók for Piano: A Survey of His Solo Works*. Bloomington: Indiana University Press. Ilmestyi alun perin 1988.

Zbikowski, Lawrence. 2008. Metaphor and Music. *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, toim. Raymond W. Gibbs Jr, 502–524. Cambridge: Cambridge University Press.

Zeisler-Vralsted, Dorothy. 2015. *Rivers, Memory, and Nation-Building: A History of the Volga and Mississippi Rivers*. New York: Berghahn.

IV Musiikki ja ihmisen rajat

Ihmisäänen kolme ekologiaa. Guattari, *Leväooppera* ja enemmän-kuin-inhimillinen

Ihmisääni on ympäristöllinen tapahtuma. Sen kyky levittäytyä tilaan ja luoda tilavaikutelmia on sekä äänitetyn että akustisen ja teknologisesti vahvistetun elävän musiikin käytännöissä alituinen muokkauskohde.¹ Sama ympäristöllisyys koskee useita muita äänellisen ilmaisun alueita, kuten julkista puhetta, esitystaiteita ja elokuvaa. Kirjallisuus- ja kulttuuriteoreetikko Steven Connor on ihmisääneen keskittyvässä teoksessaan ehdottanutkin käytettäväksi käsitettä äänellinen tila (engl. *vocalic space*). Käsite viittaa sellaisiin ajallisesti, sosiokulttuurisesti, historiallisesti ja teknologisesti vaihtuviin tapoihin, joilla ihmisäänet asuttavat ja muovaavat fyysisiä ja sosiaalisia tiloja. (Connor 2000, 12–13.)

Ihmisäänten ympäristöllisyyttä on tilakeskeisten painotusten lisäksi punnittu myös toisenlaisista lähtökohdista musiikin- ja mediatutkimuksessa ja mannermaisessa filosofiassa. Äänellistä kulttuuria ja äänellisiä käytäntöjä yleisesti tutkivan äänitutkimuksen (engl. *sound studies*, ks. esim. Sterne 2012) tapaan viimeaikaiset ihmisäänen tarkastelut ovat tarttuneet sen paradoksaalisuuteen suhteessa länsimaiselle ajattelulle ominaisiin jakoihin: soivat (ihmis)äänet sotkevat sekä fenomenologisesti että käsitteellisesti sellaisia sisäisesti hierarkkisia kahtiajakoja kuin yksilö–ympäristö, itse–toinen ja sisäinen–ulkoinen. Ne värähtelevät ja tuottavat aistimuksia ja kokemuksia jakojen molemmissa osatekijöissä kyseenalaistaen vastapuolien ontologisen erotettavuuden. Ihmisäänen ilmaisut korostavat elävien olentojen yhteistä maailmaa ja toisiaan muokkaavia suhteita.

Ihmisäänen aktiivisia eksistentiaalisia ympäristöjä on jo käsitteellistetty usein tavoin. Elokvateoreetikko Kaja Silverman esimerkiksi

kuvaili psykoanalyttisen feministisen elokuvatutkimuksen pioneeriteoksessaan *The Acoustic Mirror* (1988), kuinka ihmisen ääni rikkoo klassisen subjektiviteetin mallin. Näin tapahtuu, koska se läpäisee vaivatta subjektin tiiviiksi kuvitellut ruumiilliset rajat häilyen jonkin minuuteen kuuluvan ja siitä ulkoistetun välissä. (Silverman 1988, 80.) Monet teoreetikot, kuten musiikin- ja sukupuolentutkijat Suzanne G. Cusick ja Susanna Välimäki sekä filosofi Mladen Dolar, ovat tähdentäneet ihmisäänten erityistä kykyä kietoa toisiinsa niitä kehollisesti tuottavat ja kokevat yksilöt, ääni-ilmaisujen merkitsijät ja merkityt sekä näiden tuotantoa säätelevät sosiaaliset normit (ks. Cusick 1999; Välimäki 2003; Dolar 2006). Muun muassa Norie Neumark (2010, xvi, xix) on ihmisääntä ja digitaalisia medioita koskevassa kokoomateoksessa puhunut ihmisäänten performatiivisesta kyvystä aikaansaada fyysisiä, psyykkisiä, merkityksiin liittyviä ja affektiivisiä asiointiloja sekä subjektien välisiä suhteita.

Äänen kytköksiä ja miljöitä luova luonne on siis tuttu teema musiikintutkimuksesta media- ja kulttuuriteoriaan. Mutta vaikka aiemmat tarkastelut ovat monipuolisesti paneutuneet äänen kykyyn ylittää subjektin ja erilaisten kahtiajakojen rajat, tarkasteluilla itsellään on kuitenkin ollut omat rajansa. Tämä artikkeli käynnistyy huomiosta, jonka mukaan aiemmat pohdinnat ovat joitain tuoreita poikkeuksia lukuun ottamatta (esim. Brophy 2010; Tiainen 2015) olettaneet, että ne suhteet ja ympäristöt, joita ihmisääni auttaa luomaan, edustavat ensisijaisesti inhimillistä todellisuutta. Äänemme kykyä toimia välittäjänä ja asettaa asioita suhteisiin toistensa kanssa on hahmotettu paljolti sosiokulttuuristen identiteettien, kuten sukupuolen, luokan, esittäjyyden tai poliittisen johtajuuden, kannalta. Äänen ympäristöjä on ajateltu ennen muuta inhimillisten yhteiskuntien ja kulttuuristen mahdollisuuksien sekä merkityksenantojen alueina. (Dunn & Jones 1994; Potter 1998.) Usea lähestymistapa on kohdistunut myös ihmisäänten aineelliseen ulottuvuuteen (esim. Barthes 1977; Tarvainen 2012). Tällöin keskiössä on yleensä ollut ääntelevä ja tunteva ihmisruumis pikemmin kuin esimerkiksi tämän ruumiillisuuden ja sen materiaalis-ajallisen ympäristön välisten suhteiden merkitys äänitapahtumien synnylle (ks. kuitenkin esim. Tiainen 2012, 151–155; Eidsheim 2015).

Tässä artikkelissa esitän, että soivan ihmisäänen, kuten muunkin ihmisen toiminnan, ymmärtäminen vain inhimillisen olemassaolon pii-riin rajoittuvaksi ilmiöksi on etenkin nykytodellisuuden ja sen kehityskulkujen valossa riittämätön ratkaisu. Näillä kehityskuluilla viitataan kahteen seikkaan. Yhtäältä tarkoitan laajenevaa *ihmiskeskeisyyden kriisiä* nyky-yhteiskunnissa ja -ajattelussa sekä kasvavaa kiinnostusta kehittää ei-ihmiskeskeisiä maailmassa toimimisen tapoja. Ihmiskeskeisyyden kriisi liittyy sekä teknologioiden ja niiden inhimilliset kyvyt ylittävien toimintojen perustavaan rooliin ihmiselämässä että inhimillisen toiminnan synnyttämiin ympäristökriiseihin, jotka koskettavat ihmisten lisäksi planeetan muita elämänmuotoja ja elotonta materiaa (esim. Lummaa & Rojola 2014). Ihmiskeskeisyys on näiden kehityskulkujen kannalta tiedollisesti ja eettisesti riittämätöntä, koska se hämärtää vaikutus- ja riippuvuussuhteet inhimillisen toiminnan, muiden olioiden sekä ihmistä laajempien elinympäristöjen välillä.

Toisaalta viitataan nykytodellisuuden kehityskuluilla eritoten ihmiskeskeisyyttä haastaviin käytäntöihin tämän päivän esitystaiteissa. Pääesimerkkinäni näistä kehityssuunnista toimii London Design Festival -tapahtumassa vuonna 2012 ensiesitetty performanssi-, media- ja äänitaiteen hanke *The Algae Opera*, jonka suomennan tästä lähtien *Leväoopperaksi*. Hanke havainnollistaa ensinnäkin esitystaiteiden, kuten performanssin, teatterin tai esityksellisiä elementtejä sisältävän äänitaiteen, kasvavaa kiinnostusta ei-ihmiskeskeisiin esitystapoihin, joissa esitys ulotetaan koskemaan enemmän-kuin-inhimillistä² maailmaa: muun muassa eläimiä, muita ei-inhimillisiä elämänmuotoja sekä biodiversiteettiä ja ekologista kestävyyttä koskevia kysymyksiä. (Ks. esim. Kokkonen 2014.) Toiseksi *Leväooppera* raottaa niitä tiedollisia, eettisiä ja ontologisiaakin mahdollisuuksia, joita piilee juuri äänen ympäristöllisyyden pohtimisessa ei-ihmiskeskeisesti. Näistä lähtökohdista käsin kysyn artikkelissani: miten hahmottaa ihmisäänen ympäristöllisyyttä enemmän-kuin-inhimillisesti suhteessa (musiikki)esityksen perinteessä meneillään oleviin muutoksiin, jotka koskevat uusia ei-ihmiskeskeisiä tapoja ymmärtää ihmisten, teknologioiden ja ei-inhimillisen luonnon keskinäiset suhteet? Kuinka esitystaide voi osaltaan alleviivata ei-ihmiskeskeisten käsitysten ja toimintatapojen ekologis-eettistä tarvetta nyky-maailmassa?

Artikkelini liittyy useisiin suuntauksiin taiteentutkimuksessa ja perinteisesti ihmistieteiksi kutsutuilla aloilla. Sillä on ensinnäkin yhteyksiä ekomusikologiaan, joka tarkastelee monimenetelmäisenä orientaationa kulttuurin ja luonnonympäristöjen välisiä vuorovaikutuksia erilaisissa musiikillisissa käytännöissä aikana, jolloin ekokriiseistä on tullut maailmanlaajuinen osa päivittäistä todellisuutta (Torvinen 2012; ks. myös esim. Allen & Dawe 2015). Toiseksi artikkelillani on kytkös ihmisäänen tutkimukseen (engl. *voice studies*). Tällä viime aikoina järjestäytyneellä kansainvälisellä tutkimusalalla kysytään, millaisia tulokulmia juuri ääni voi avata taiteisiin, kulttuuris-yhteiskunnallisiin kysymyksiin ja filosofis-eettisiin ongelmiin. Nämä aloitteet ovat ehdottaneet ihmisäänen ajattelemista monitahoisena metodologiana. (Ks. esim. Thomaidis & Macpherson 2015.)³ Tähän äänen metodologisuuden kehitystyöhön omakin tutkimukseni osallistuu.

Kolmanneksi artikkelini liittyy esitystutkimuksen (engl. *performance studies*) tuoreisiin suuntauksiin. Näissä esitystä lähestytään paitsi symbolisesti representoivina käytäntöinä myös elämiin – psyykkisiin, sosiaalisiin, ruumiillisiin ja ei-inhimillisiin – kohdistuvina suorina vaikutuksina ja muunteluna (esim. Cull 2009; Murphie 2009). Vaikuttaminen ja muuntelu tapahtuvat esimerkiksi esityksen piirissä olevien olentojen fyysisten intensiteettien, aistikokemusten, toisiin olentoihin kytkeytymisen ja mentaalisten tilojen tasolla.

Neljänneksi artikkelini niveltyy ihmis- ja yhteiskuntatieteiden eri kolkissa kehittyviin posthumanismiin ja uusmaterialismiin. Karkeasti summaten posthumanismi tähtää pois ihmiskeskeisistä ajattelumalleista niiden tiedollisen ja eettisen ongelmallisuuden vuoksi, liittyvät-pä tutkimuksen aihe ja tarkat menetelmät sitten kirjallisuuden lajien eläinkuvauksiin, tieteen ja teknologian tutkimukseen tai toimijuuden teorioihin (esim. Lummaa & Rojola 2014; Wolfe 2009). Uusmaterialistinen teoretisointi haastaa niin ikään ihmiskeskeisyyttä. Se painottaa monenlaisten ja -laajuisten aineellisuuksien – ihmisruumiiden, fyysisten ympäristöjen, mikroeliöiden, globaalin talouden raaka-ainevirtojen – aktiivista roolia tai jopa toimijuutta yhteiskuntien, kulttuurien ja ylipäänsä todellisuuden muodostumisessa. Materioiden toimijuus viittaa uusmaterialistisessa ajattelussa niiden prosessuaaliseen ja muihin todel-

lisuuden osatekijöihin vaikuttavaan olemisen tapaan. Tämä eroaa modernin länsimaisen ajattelun valtavirrasta, jossa materia on määritetty ennen kaikkea passiiviseksi ja mitattavaksi inhimillisten toimien kohteeksi. Uusmaterialistiset hankkeet pyrkivät tarkastelemaan aineellisuuksien erityisiä piirteitä, organisoitumisen tapoja ja taipumuksia, jotka aktualisoituvat aina vuorovaikutuksessa muiden muuttujien, kuten kulttuuristen käytäntöjen ja diskurssien, kanssa mutta eivät ole jäännöskäyttömästi niiden ohjailtavissa. (Ks. esim. Bennett 2010, vii–xi, xv–xvii; Coole & Frost 2010, 1–15; Tiainen & Kontturi & Hongisto 2015.)

Tämä artikkeli ei vain ammenna edellä kuvatuista tutkimussuunnista. Hahmottamalla äänen ympäristöllisyyttä enemmän-kuin-inhimillisenä artikkelini pyrkii avaamaan edellä mainittuihin keskusteluihin myös uuden tulokulman.⁴ Tätä pyrkimystä siivittää luonnostelemani teoreettinen lähestymistapa, jota on musiikin- ja esitystutkimuksessa käsitelty vain ohimennen (esim. Murphie 2009, 222) ja ihmisäänen tutkimuksessa ei tietääkseni lainkaan. Kyseessä on ranskalaisfilosofi Félix Guattarin kehittämä kolmen ekologian malli. Tämä Guattarin *ekosofiaksi* kutsuma mallinnus esittää, että kriittinen tutkimus kykenee ymmärtämään nykytodellisuutta, sille ominaisia uhkia ja näihin uhkiiin puuttumisen mahdollisuuksia ainoastaan, jos se huomioi kolme maailmaa järjestävää rekisteriä eli ekologiaa: (1) luonnollisia ja ylipäätään fyysisiä ympäristöjä koskevan ympäristörekisterin, (2) yhteiskunnallisten suhteiden rekisterin ja (3) inhimillisen subjektiivisuuden rekisterin. (Guattari 2008a, 10–11, 23, 36.) Kullakin rekisterillä on omia prosessejaan ja suhteitaan. Samalla ne vaikuttavat perustavasti toisiinsa. Ne *kanssa-kehkeytyvät*. Muutos tai ongelma yhdessä rekisterissä on aina muutos tai ongelma kaikissa rekistereissä. ”[Y]htä rekisteriä [ei] voi ymmärtää ilman toisia” (Torvinen 2012, 11).

Artikkelissani rakennan teoretisointiani tälle Guattarin ekologian käsitteelle tavoitteenani alustavasti selvittää, kuinka kyseinen malli voisi lisätä ymmärrystämme esitystaiteen piirissä ilmenevistä ympäristöllisistä ja ei-ihmiskeskeisistä pyrinnoista. Vastaavasti on selvitettävä, laajentavatko ääni ja musiikkiesitys puolestaan Guattarin teorian sovellusalaa. Kysyn artikkelissani edellä mainittujen tutkimuskysymysten lisäksi: miten Guattarin kolmen ekologian malli voi tukea ihmisäänen toiminnan

ja nykyisen ympäristötietoisien esitystaiteen ymmärtämistä? Mitä tällaiset esitykset kertovat äänellisyyden ja soivuuden rooleista kolmen ekologian kanssa-kehkeytymisessä?

Seuraavaksi avaan Guattarin käsitteellistykseen teoreettisia ja poliittisia taustoja ja ontologisia lähtökohtia. Yksi väitteistäni on, ettei kolmen ekologian merkitystä ja äänen tähän ehdottamia tulokulmia voi tyydyttävästi hahmottaa ennen kuin ymmärretään Guattarin mallia läpäisevä ontologinen ajattelutapa. Kutsun sitä prosessi- ja suhdeontologiseksi ajattelutavaksi ja jäsennän sitä paitsi Guattarin omien ajatusten valossa myös hänestä innoittuneiden prosessiteoreetikoiden Erin Manningin ja Brian Massumin (esim. Manning & Massumi 2014) kirjoituksen avulla. Tämän jälkeen tuon yhteen kolme ekologiaa, *Leväoopperan* ja ihmisäänen tarkastellen, millaista uutta tietoa äänen enemmän-kuin-inhimillisestä ympäristöllisyydestä näiden elementtien kohtaaminen voi tuottaa. Johtopäätöksissä summaan artikkelin havainnot ja arvioin lähestymistapani antia edellä mainituille tutkimussuuntauksille.

Guattari, transversaalisuus ja *Kolme ekologiaa*

Félix (Pierre-Félix) Guattari (1930–1992) tunnetaan akateemisessa maailmassa toisen ranskalaisfilosofin Gilles Deleuzen yhteistyökumppanina. Deleuze ja Guattari kirjoittivat yhdessä useita teoksia, joita pidetään 1960-luvun jälkeisen mannermaisen filosofian merkkiteksteinä (esim. Deleuze & Guattari 1983; 1987; 1994). Mutta vaikka nimien liitos viittaisi tasaveroisuuteen, Guattari on usein jäänyt kaksikon toisijaiseksi osapuoleksi. Syyksi tähän on arvioitu Deleuzen akateemisesti vakiintuneempaa asemaa ja tuotantoa. (Ks. esim. Genosko 2002.)

Guattari-tutkija Gary Genoskon (2002, 1–2) mukaan Guattarin työn suhteuttamista vallalla oleviin oppialoihin ovat hankaloittaneet hänen limittyneet roolinsa teoreetikkona, poliittisena aktivistina ja psykiatrian ammattilaisena. Guattarin kirjallis-filosofinen tuotanto ulottuu edellä mainituista opuksista hänen yksin kirjoittamiin *Kaaosmoosi-* ja *Kolme ekologiaa* -teoksiinsa (Guattari 1992; 2008a; 2008b).⁵ Nuoruusvuosistaan lähtien Guattari lisäksi osallistui moniin yhteiskunnallisiin liikkeisiin ja radikalismien muotoihin, kuten Ranskan kommunis-

tisen puolueen toimintaan sekä vasemmistolaista yhteiskuntafilosofiaa ja pedagogian uudistamista yhdistäviin kokeiluihin. Olennaisen alueen Guattarin uralla muodostaa hänen kouluttautumisensa lacanilaiseen psykoanalyysiin sekä myöhempi toimintansa Lacanin oppeja haastavien psykoterapiamuotojen kehittämiseksi etenkin kuuluisalla La Borde -klinikalla. (Genosko 2002, 2–16.) Genosko (2002, 1–2, 24) toteaaakin, että Guattarin olisi hedelmällisintä nähdä toimineen tämän omaa käsitettä lainaten transversaalisti. *Transversaalisuus* ei Guattarilla viittaa yhteen organisoivaan vektoriin. Se tarkoittaa elementtien yhteistyötä niiden moninaisuuden häviämättä. (Ks. esim. Genosko 2002, 106–115.)

Juuri transversaalisuus luonnehtii Guattarin (2008a) kolmen ekologian mallia. *Kolme ekologiaa* -teoksessa kietoutuvat toisiinsa hänen yhteiskunnallinen aktivisminsa, filosofiset ongelmanasettelut ja psyykeä koskevat teoriat. Teoksen kunnianhimoisena tavoitteena on osoittaa, miten nykyajan ekokriisit – siis luonnonympäristöjen muutokset ja niitä koskevat uhkat – liittyvät aina yhteiskunnallisiin prosesseihin ja yksilötason aineellisiin sekä mentaaliin elintapoihin. Sosiaaliset ilmiöt ulottuvat siis intiimisti biologisten ja epäorgaanisten lajien olemassaoloon. Samalla ekokriisit punoutuvat politiikkaan, yhteiskunnan asenneilmastoihin ja ajattelun tapoihin. Ne vaikuttavat (ihmis)yhteisöjen ja yksilöiden olemassaolon näkymiin. Guattarin analyysi ympäristön, yhteiskunnan ja yksilötason kanssa-kehkeytymisistä ja hänen ehdotuksensa näiden suhteiden muuttamisesta ekologisesti kestävämpään suuntaan käynnistyvät *Kolmen ekologian* alussa yhteiskunnalliselta tasolta, joka siis muotoutuu lähtökohtaisesti vaikutussuhteissa muiden rekisterien kanssa.

Vaikka Guattarin tarkastelu juontuu 1980-luvun lopulta, kirjan esittämät näkemykset ovat osin sivalentavan ajankohtaisia. Guattari (2008a) painottaa useita toisiinsa liittyviä kehityskulkuja nykypäivän kolmea ekologiaa muovaavina voimina. Keskeisiä ovat informaatioteknologioiden leviäminen, markkinatalouden uudet, tietoteknologiapohjaiset muodot (niin sanottu globaali tietokapitalismi) sekä näihin kytkeytyvät työn, luonnonresurssien käytön, tulonjaon, luokkajaon, politiikan ja medioiden muutokset. Guattari toteaa, että globaaleja mittasuhteita saanut ja voiton maksimointiin tähtäävä talouselämä tai sen valtae-

liittien intressit kiihdyttävät luonnonympäristöjen riistoa, olkoon kyse energiapolitiikasta tai uusista raaka-ainetarpeista. Samaan aikaan teknis-tieteellinen kehitys ja globaali talousjärjestelmä yhdistyvät moniin ongelmiin yhteiskuntien ja yksilöiden tasolla. Näitä ovat esimerkiksi uudet siirto- ja orjatyöläisyyden muodot ja sosiokulttuuristen ilmiöiden, kuten koulutuksen ja taiteen, samastaminen kulutushyödykkeisiin. (Esim. Guattari 2008a, 9–20, 43–48.)

Guattarin (2008a) kartoituksessa näkyvät hänen siteensä antikapitalistisen ajattelun kerrostumiin ja esimerkiksi useiden hänen aikalaistensa (kuten Jean Baudrillardin ja Guy Debordin) kehittämiin massamedian kritiikkeihin. *Kolme ekologiaa* ei kuitenkaan edusta marxismin yksinkertaistavia versioita eikä Theodor W. Adornon tyyppistä kulttuuripessimismiiä. Se ei myöskään yhdy joidenkin ympäristöliikkeen äänen nostalgisiin ajatuksiin länsimaiden tarpeesta palauttaa ihmisen ja luonnon suhde enemmän (jälki)teollista aikakautta edeltävien käytäntöjen kaltaiseksi. Guattarin mallin ero tällaisista painotuksista kumpuaa transversaalisuuden idean liittymisestä siihen, kuinka kolmen ekologian ymmärretään rakentuvan. Guattari (2008a, 45) esimerkiksi toteaa: ”On yhä vaikeampaa [--] väittää, että taloudellisilla ja materiaalistien hyödykkeiden tuottamisesta kilpailevilla semiotiikoilla on perustusrakenteellinen asema suhteessa juridisiin ja ideologisiin semiotiikkoihin, kuten marxilaiset olettivat.” Toisin sanoen hän esittää, ettei yksikään ekologia tai sen rekisteri – kuten talous – muodosta muita määräävää perustaa. Ekologioiden keskinäisvaikutukset ovat monisuuntaisia ja syy-seuraussuhteiltaan mutkikkaita. (Guattari 2008a, 44–45.)

Transversaalin malli tarjoaa rekisterien keskinäisvaikutusten kompleksisuutta huomioivia analyysivälineitä verrattuna jäykemmän yksiperustaisiin malleihin. Samalla se jättää tilaa avoimuudelle – toivolle maailman tapahtumisesta toisin. Tämä näkyy Guattarin tavassa korostaa inhimillistä subjektiivisuutta, yhteiskuntaa ja luonnonympäristöjä keskenään yhtä tärkeinä todellisuuden uudelleen organisointien lähteinä. Guattarille yksilötason subjektiivisuus ja toimijuus eivät ole vain taloutta, tieteellis-teknistä kehitystä tai vallitsevia sosiaalisia suhteita tukevien ideologioiden sekä näitä ideologioita välittävien kulttuurin muotojen, kuten medioiden, tuotteita (vrt. Adornon kulttuuripessimis-

mi, esim. Horkheimer & Adorno 2008). Ne ovat kontekstisidonnaisesti uudistuvia ja aidosti vaikutusvoimaisia osallistujia ekologioiden kanssa käynnissä. Guattari (2008a, 12) argumentoi, että sikäli kuin kunkin kolmen ekologian olemassaoloa vaarantavia ilmiöitä halutaan muuttaa, ”tämän vallankumouksen ei [--] pidä koskettaa vain laajassa mittakaavassa näkyviä voimasuhteita”. Sen tulee yhtä lailla koskea ”aistimisen, älyn ja halun molekulaarisia alueita” (Guattari 2008a, 24). Guattarin mukaan yksilöt ja pienryhmätkin voivat luoda uusia *eksistentiaalisia kertosäkeitä* (Guattari 2008a, 30). Kertosäkeet tarkoittavat sellaisia toiminnan sekä toisiin ja ympäristöön suhteutumisen tyylejä, jotka painottavat ekologioiden toisistaan riippuvuutta ja puoltavat niiden elinmahdollisuuksien moninaisuutta. Transversalisuuteen vedoten Guattari perää myös koulutuksen, median, terveyden, kulttuurin ja taiteen toimijoiden sitoutumista kolmen ekologian kanssa-kehkeytymisen tapojen muuttamiseen (Guattari 2008a, 30). Tähän muutostyöhön voivat osallistua myöskin musiikilliset ja esitystaiteelliset käytännöt, kuten pian analysoin.

Guattarin (2008a) *Kolme ekologiaa* -teoksessa kaikuu ja muuntuu hänen Deleuzen kanssa työstämänsä immanentti prosessiontologia. Immanenssi ei viittaa tässä sisäsyntyisiin ominaisuuksiin. Tällainen immanenssin käsite voi olla musiikintutkijoille tuttu taidemusiikin formalististen teorioiden näkemyksistä, joiden mukaan todelliset musiikkiteokset ovat merkityksiltään puhtaan musiikillisia (ks. esim. Echard 2006, 76). Guattarin ja Deleuzen immanenssi taas korostaa pysyvien sisäisten olemusten mahdottomuutta. Käsite viittaa siihen, ettei asioilla ihmissubjekteista ekologisiin järjestelmiin ole mitään perustavia, vaihtuviin tilanteisiin nähden transsendenteja piirteitä, jotka edeltäisivät niiden eri ilmenemistapoja. Asiat alati *koostuvat* ajassa etenevistä ja itsestään eriytyvistä (engl. *self-differing*) tulemisen prosesseista. Tämä muodostaa niiden ainoan, immanentin, olemassaolon tason. (Esim. Deleuze & Guattari 1987, 268; ks. myös Williams 2005, 126.) Guattarin kolme ekologiaa on hyvä ymmärtää tällaisiksi alinomaa tapahtuviksi prosesseiksi.

Guattarin (ja Deleuzen) prosessiajattelu korostaa myös suhteiden olemassaoloa luovaa roolia. Suhteiden ontologista merkitystä ovat viime vuosina tärkeästi kehittäneet taide- ja kulttuuriteoreetikot Erin Man-

ning ja Brian Massumi (2014), jotka ammentavat muiden prosessifilosofien ohella Guattarin ajattelusta. He esittävät, ettei taiteen ja ajattelun prosesseja, asioita koskevia havaintoja ja kokevia subjekteja voi ymmärtää irrallaan niistä suhteista, joissa ne saavuttavat erityisyytensä. Manning ja Massumi esimerkiksi havainnollistavat, miten aistihavaintojen alkuna ei ole tiukasti erillisten objektien maailma, joka olisi valmiiksi jakautunut etualaan ja taustaan. Havainnon ja sen tarkentuvan kohteen lähtökohtana toimii kokonainen havaitsemisen ympäristö tai ekologia eri osatekijöiden välisine suhteineen. Yksilöidyt kohteet nousevat näistä suhteista ja elävöityvät niillä. (Manning & Massumi 2014, 3–9.) Esimerkiksi ihmisäänen kokemusta ei voi keskittyneenä eristää sitä säestävistä kehon liikkeistä tai muista moniaistisista laaduista. Suhteet muodostavat täten ne toistuvat ja muuttuvat olosuhteet, joissa oliot erilaisine historioineen ja avoimine tulevaisuuksineen tulevat olemassa oleviksi, konstituoituvat uudelleen (Massumi 2008, 3–5). Guattarin kolmen ekologian yhdessä kehkeytymistä ei voi täysin ymmärtää ilman kuvatun kaltaisia suhdeontologisia periaatteita. Kartoitettuani Guattarin teoretisointia suhteutan sen seuraavaksi *Leväoopperaan*.

Ympäristökysymykset ja esitystaide: *Leväooppera*

Lontoon vuotuisessa Design Festival -tapahtumassa vuonna 2012 ensiesitetty *Leväooppera* esitellään siitä kertovalla verkkosivulla Burton-Nitta-taiteilijakaksikon alulle panemaksi projektiksi. Tämä interdisciplinaariseksi itseään kuvaava duo koostuu Lontoossa työskentelevistä Michael Burtonista ja Michiko Nittasta. Heidän taustansa ulottuvat kuvanveistosta vuorovaikutukselliseen muotoiluun ja taiteelliseen tutkimukseen. Taidettaan motivoiviksi pääkysymyksiksi Burton ja Nitta luettelevat ihmisen ja ei-inhimillisen luonnon väliset suhteet, niiden puskemisen kohti uudenlaisia, nykytodellisuuteen sopivia symbiooseja sekä ne valinnat, joiden edessä ihmiskunta on koskien niin oman lajinsa tulevaisuutta kuin elämän uudelleen järjestämistä yleensä. (Burton & Nitta 2012–2015.) Kaksikon kansainvälisinä esityksinä ja näyttelyinä toteutuva taide pohjaa yhteistyöhön eri organisaatioiden, esitystaiteilijoiden, koreografien, suunnittelijoiden, säveltäjien ja luonnontieteilijöi-

den kanssa. BurtonNittan voi siis nähdä painottavan toimintansa suhdeperustaisuutta tai Guattarin termin transversaalisuutta.

Tämä piirre todentuu omintakeisesti *Leväoopperassa*. Projektin esittely verkkosivustolla vahvistaa, että se rakentuu niin lähtökohdiltaan kuin esityksissä, joita Lontoossa havainnoin (Tiainen 22.9.2012; 23.9.2012), monien toimijoiden sekä aineellisten ja sosiaalisten prosessien välisissä suhteissa. BurtonNittan alkuidean ohella projektin keskeisiä osallisia ovat brittiläinen, länsimaiseen klassiseen lauluun ja laajennettuihin vokaalitekniikoihin perehtynyt mezzosopraano Louise Ashcroft sekä nimellä Gameshow Outpatient työskentelevä säveltäjä, jonka kanssa yhteistyössä Ashcroft valmisti projektiin sisältyvät, alla tarkemmin kommentoamani laulutekstuurit. Projektin olennaisia enemmän-kuin-inhimillisiä toimijoita uusmaterialistisen ajattelun ehdottamassa merkityksessä ovat BurtonNittan rakentama bioteknologinen ylävartalon puku ja kasvomaski, jotka yllään Ashcroft teoksessa laulaa, sekä läpinäkyvissä lasitankeissa sijaitsevat leväkasvustot. Leväkasvustot ovat kontaktissa Ashcroftin tuottamiin ääni- ja ilmapirttoihin maskin ja tankit toisiinsa liittävien letkujen kautta. Tekijätiimiin kuuluu edelleen kokkina esiintyvä näyttelijä, joka valmistaa *Leväoopperan* esitysten aikana sushin kaltaisia ruoka-annoksia projektin yleisöille. Hän käyttää raaka-aineenaan tankeissa kasvaneita ja Ashcroftin äänestä sekä bioteknologiasta muodostuvan koosteen vaikutuksen alla olleita leviä.

Projektille merkitykselliseksi osatekijäksi voi lukea myös kokeellisen psykologian alalla (esimerkiksi Oxfordin yliopistossa) viime aikoina tehdyt tutkimukset ruokailun kokemuksellisuuden äänellisestä edistämisestä (engl. *sonic food enhancement*). Näiden tutkimusten mukaan korkeiden inhimillisten tai muiden äänten kuuleminen ruokailun aikana edistää – ainakin inhimillisessä kokemuksessa – makeuden aistimista ruoassa. Matalat äänet puolestaan korostavat ruoan happamuutta. (Burton & Nitta 2012–2015.) *Leväoopperan* kehkeytyminen ja sisältö ylittävät siten sellaisia kategorisia erotteluja kuin taide/tiede, inhimillinen/ei-inhimillinen elämä sekä estetiikka (musiikillinen ilmaisu, makukokemukset) / hyöty (ruoantuotanto, ravinnonsaanti). Kietoaessaan yhteen vokaalimusiikin esittämistä, taiteen inhimillistä kokemusta, enemmän-kuin-inhimillisiä elämänmuotoja sekä ruokataloutta ja luonnon- ja elin-

ympäristöjä koskevia kysymyksiä projekti jo väläyttää tulkintani mukaan kosketuskohtiaan Guattarin (2008a) kolmeen ekologiaan.

Näiden kosketuskohtien selventämiseksi pitää kysyä tarkemmin, millaisia pyrkimyksiä *Leväoopperan* monitekijäiseen prosessiin liittyy. Artikkelini tutkimuskysymyksiin palaten voi tiedustella, millä ainutkertaisilla taiteellisilla keinoilla projekti kenties rohkaisee ei-ihmiskeskeistä – tai guattarilaisittain suhdeontologista – ympäristötietoisuutta ja ekologista ajattelua. Voiko hanketta lähestyä Guattarin (2008a) termein ekosofiana: eettis-poliittisena väliintulona nykytodellisuuden (uhka) näkymiin ja niiden muutosyrityksiin? Millainen on ihmisäänen erityisrooli projektissa?

Vastausten hahmottaminen voidaan aloittaa perinteisen ihmiskeskeisesti projektin ihmisosallisten antamista kommenteista. *Leväoopperaa* koskeva tiivistelmä, joka on BurtonNittan käsialaa ja avaa projektille omistetun verkkosivun (Burton & Nitta 2012–2015), liittää kiinteästi toisiinsa lauluäänen, ympäristöongelmat ja enemmän-kuin-inhimillisen maailman. Taiteilijat muotoilevat projektin tavoitteeksi oopperaulajan (eli Ashcroftin) bioteknologisesti tuetun transformaation siten, että tämän ääni ja sitä tuottava keho asettuisivat ainutlaatuihin suhteeseen projektin levien kanssa. Laulajan hengityksen sisältämä hiilidioksidi vaikuttaa tässä suhteessa, Ashcroftin pitämän naamion ja siihen nivottujen putkiloiden vahvistamana, levien, yhteyttävien kasvien tapaiden organismien, kasvuun. Ashcroftin laulamat äänenkorkeudet ja -taajuudet ja hänen hengityksensä intensiteetti edistävät tätä kasvua. Lisäksi *Leväooppera* testaa ruokakokemuksen äänellistä edistämistä koskevia tutkimustuloksia kokeilemalla, vaikuttavatko Ashcroftin tuottamat korkeammat ja matalammat äänet projektin kahdessa musiikillisessa osassa levien maun makeuteen ja happamuuteen yleisöjen kokemuksessa. (Burton & Nitta 2012–2015.) Vaikka levän maistajat ovat projektin esityksissä ihmisiä, levän voisi olettaa sopivan ravinnoksi myös maapallon useille ei-inhimillisille eläimille. *Leväooppera* tarttuu näin äänen inhimillistä sfääriä laajempaan tilallisuuteen ja ympäristöllisyyteen. Se tutkii lauluäänen kykyä muunnella ei-inhimillisiä elämänmuotoja ja miljööelementtejä niiden materiaalisten ja kokemuksellisten piirteiden ja prosessien tasolla.

Temaattisesti kyse on enemmän kuin siitä yksityiskotitalouksiin liittyvästä kuluneesta uskomuksesta, että ihmisen hengityksen tuottama hiilidioksidi edesauttaa kodin viihtyvyyteen assosioitujen kasvien hyvinvointia ("kasvit tykkäävät kun niille juttelee"). Burton ja Nitta (2012–2015) esittävät, että *Leväoopperassa* kasvava levälaji kuuluu tulevaisuuden tärkeisiin ravinnonlähteisiin. Vaikkei tätä sanota eksplisiittisesti, väite viittaa mitä luultavimmin tulevaisuuteen ennustettuihin ja jo alkaneisiin ekosysteemien ja ruokatalouden muutoksiin, jotka vaikuttavat globaalisti (joskin eriarvoisesti) siihen, mitä ihmisten ja muiden eläinten ravinnoksi käyviä raaka-aineita on ylipäänsä saatavilla. Nämä muutokset pohjaavat paljolti ihmistoiminnan aiheuttamiin luonnonympäristöjen mutaatioihin, olkoon niiden syynä ympäristömyrkyt tai ilmaston lämpeneminen. *Leväooppera* siis sitoo ihmisäänen tilallis-ajallisen ympäristöllisyyden – tarkemmin sanottuna klassisen, oopperallisen lauluäänen – laajoihin ekokriisinäkymiin ja niiden yhteiskunnallisiin seurauksiin. Projektin suhtautuminen näihin ympäristön, yhteiskunnan ja yksilön rekistereitä leikkaaviin uhkakuvuihin tuntuu muutoshakuisen tulevaisuussuuntautuneelta. Sen sijaan, että *Leväooppera* lähinnä kritisoisi nykytilannetta ja siitä pääteltyjä näkymiä, se pyrkii osoittamaan, miten paikallinen ja spekulatiivinen esitystaidekin voi hahmotella uudenlaisia, biodiversiteettia *rikastavia* eikä köyhdyttäviä inhimillisen toiminnan, luonnon ja elinolojen suhteita.

Kuten Burton ja Nitta (2012–2015) ehdottavat verkkosivustollaan ja Louise Ashcroft (2012) kommentoi omassa projektia koskevassa blogitekstissään, transformaation rooli hankkeessa on niin fyysinen kuin kulttuurinen. *Leväooppera* pyrkii muuntelemaan ihminen, ääni ja (luonnon)ympäristö -kytköksiä sekä aineellisella että kulttuurisiin käsityksiin liittyvällä tasolla. Aineellisuutta koskien Ashcroft (2012) selvittää, miten hänen piti projektin aikana ja säveltäjän kanssa yhteistyössä sovittaa tuottamansa sävelkorkeudet ja äänenvärit sekä aiemmin oppimansa klassinen lauluhengitys levien kasvuun. Tässä prosessissa kokivat muutoksia yhtä lailla ei-inhimillisten orgaanisten olioiden aineelliset prosessit kuin tietyllä fysiologis-kulttuurisella historialla varustettu ihmiskeho. Burton ja Nitta (2012–2015) puolestaan tähdentävät, että samalla kun projekti muokkasi Ashcroftin kehoa ja ääntä, he halusivat levien

ruokkijaksi nimenomaan klassisen koulutuksen saaneen vokalistin, koska he olivat identifioineet oopperalaulajan kehon morfologian ihanteelliseksi niiden kasvattamiseen. Heidän mukaansa näin kouluttautuneen laulajan keuhkotilavuus auttaa maksimoimaan leviin kohdistuvan hiili-dioksidin määrän uloshengityksessä. Levien kasvua kiihdyttävän hiili-dioksidiannoksen voisi toki tuottaa muunkinlaisella ihmiskehon toiminnalla, esimerkiksi pelkästään hengittämällä. Sikäli kuin Burtonin ja Nittan väite pitää paikkansa, klassisen laulajan kyvyt, kuten kehollinen tietoisuus hengitystekniikasta ja taito hienosäätää hengitysilman määrää äänentuotannon aikana, tarjoavat kuitenkin erityisen suotuisat lähtökohdat levien kasvuille.

Kulttuurisiin käsityksiin liittyen Ashcroft (2012) painottaa, kuinka *Leväooppera* vaati häntä ajattelemaan uusiksi paitsi vokaalitekniikkaansa myös oopperalaulajan ja lauluäänen tehtäviä: niiden maailmassa toimimisen tarkoitusta. Tässä yhteydessä on merkityksellistä, että projektissa todella soi klassisesti koulutettu ja äänenmuodostukseltaan ”oopperamaiselta” kuulostava ääni. Monista uusista – myös ekokriittisistä – avauksista huolimatta länsimainen taidemusiikkikulttuuri kantaa nykyisessäkin arkitodellisuudessa ja julkisuudessa osittaista elitistisen sisäänpiäin kääntyneisyyden leimaa. *Leväoopperassa* klassiseksi koodautuva lauluääni kurottaa ulos perinteisistä kulttuurisista ja institutionaalisista ympäristöistään. Paitsi että sitä voidaan arvioida klassisen laulun konventionaalisilla laatu- ja makukriteereillä, tulkitsen sen väläyttävän esteettistä potentiaaliaan termin estetiikka laajassa merkityksessä: kykyjä luoda tunteuksia ja olotilan muutoksia monenlaisissa, myös enemmän-kuin-inhimillisissä olioissa.

Vaikka Ashcroftin ääni ei irtaudu inhimillisestä kokemuksesta, musiikkikulttuureista tai koulutuskäytännöistä, se kuitenkin asettuu uudella tavalla osaksi jaettua todellisuutta. Tässä todellisuudessa ihmis-yksilöiden elinpiiri ja kokemukset kehkeytyvät keskinäissuhteissa tieteellis-teknisen kehityksen (bioteknologia), taiteellisten kokeilujen, sosioekonomisten dynamiikkojen (ruoantuotanto) ja luonnonympäristöjen elinehtojen kanssa. Nämä kanssa-kehkeytymiset tapahtuvat prosessi- ja suhdeontologisesti projektin elementtien kohdatessa. Yhdistäessään tuoreella tavalla toisiinsa yksilön, yhteisön ja ympäristön tasoja

Leväoopperan ihmisäänen voi ajatella laulavan – Guattarin (2008a) termiä käyttäkseni – uudenlaista eksistentiaalista kertosaettä, joka viittoon mahdolliseen tulevaisuuden maailmaan.

Kohti äänen ekologiikkaa?

Posthumanistisen ajattelun kannalta *Leväooppera* ei ole yksiselitteisen ei-ihmiskeskeinen hanke. Projektin ensiesityksissä Lontoon Victoria ja Albert -museon pihalla Ashcroft esimerkiksi lauloi sangen perinteiseltä mustalta esiintyjäkorokkeelta. Vaikka myös levät tankeissaan olivat näkyvästi esillä valkoisessa vitriinissä Ashcroftin korokkeen vierellä, hankkeen esillepano asetti inhimillisen ääni-ilmaisun konventionaalisen keskeiseen rooliin aina oopperakulttuurin diivakulttiin palautuvia vaikutelmia myöten. Hankkeen yhteisölliset ja eettiset ulottuvuudet ankuroituvat myös vahvasti inhimilliseen elämään. Ne koskevat pitkälti ihmisten ravinnonsaannin tulevaisuutta ja uusia, ekologisesti kestävämpiä tapoja aktivoida ei-inhimillistä luontoa tähän tarkoitukseen. Toisaalta monet posthumanismin teoreetikot, kuten Rosi Braidotti (2013, 13–37), painottavat, että vallitsevien valtasuhteiden purkaminen niin ihmisryhmien kuin ihmisen ja muun luonnon väliltä on kokonaisvaltaisenä mahdoton tehtävä näiden suhteiden pitkän historian vuoksi (moderneissa länsimaissa yhteiskunnissa). Braidottin katsannossa posthumanistinen teoria ei aja kaikkien olentojen harmonista yhteyttä tai vaikkapa ihmisoikeuksien yksioikoista laajentamista eläimiin. Tällaiset tavoitteet olisivat naiiveja ja sisältävät antropomorfismin vaaran. Posthumanistinen etiikka on yksinkertaista tasa-arvon vaadetta mutkikkaampaa. Se korostaa *kaikenlaisten* olentojen keskinäisiä riippuvuuksia siten, että tarkastelu aina kriittisesti huomioi paikalliset kontekstit ja toisiinsa suhteutuneiden olioiden väliset valtdynamiikat. Samalla kun eroja ei ylenkatsota, olisi pyrittävä kaikkien osapuolten olemassaoloa rikastaviin keskinäisriippuvuuksiin. (Esim. Braidotti 2013, 37–54.) Tässä näkökulmasta *Leväoopperaa* voi lähestyä ihmisen ensisijaisuuden ontologista varmuutta haastavana hankkeena, jonka hahmottamat keskinäissuhteet ihmisäänen ja -toiminnan, ekokriisien, ravintotalouden tulevaisuuden ja tiettyjen ei-inhimillisten kasvustojen hyvinvoinnin

välillä voidaan liittää posthumanistiseen etiikkaan. Tämä kytkee projektin takaisin Guattarin kolmeen ekologiaan.

Leväoopperan resonanssit Guattarin transversaalisuuden käsitteen kanssa ovat varsin ilmeisiä. Laajentaessaan ihmisäänen ympäristöllisyyttä – tai Steven Connorin (2000, 12–13) termin äänellistä tilaa – projekti havainnollistaa, miten inhimilliset yksilötason teot, kuten esitys-taiteelliset toiminnot, aina jo liittyvät olemisen muihin ekologioihin yhteiskunnallisista olosuhteista luonnonympäristöihin. Projektin esitysten voi sanoa kytkevän inhimilliseen subjektivoitumiseen kuuluvat ”aistimisen, älyn ja halun” alueet (Guattari 2008a, 12) enemmän-kuin-inhimillisiin aktiivisiin aineellisuuksiin ja mittakaavaltaan viime kädessä globaaleihin ekologis-eettisiin kysymyksiin. *Leväoopperan* ekososofisuus – mahdollinen kyky poliittis-eettiseen väliintuloon – piilee tulkintani mukaan siinä tavassa, jolla se laittaa lauluäänen soimaan suhteessa ei-inhimilliseen ja poikki kolmen ekologian. Transversaalisuuden lisäksi projektin voi suhteuttaa Guattarin mallinnuksen kahteen erityiseen tekijään. Nämä ovat ekosofian tavoite rohkaista elämänmuotojen uudelleen erottautumista sekä se, mitä Guattari kutsuu ekologiikaksi.

Erottautumisella Guattari viittaa pyrkimykseen vastustaa yksilöllistä, yhteisöllistä ja ympäristösidonnaista olemassaoloa yhdenmukaistavia taipumuksia ja niitä koskevia totalisoivia teorioita. Hän uskoo, että yksilöiden, kollektiivien ja ympäristöjen potentiaali aina ylittää niiden jo toteutuneet muodot. Elämäntapojen rikastumista pitää ajaa siten, että kyseenalaistetaan esimerkiksi nykykapitalismiin liittyviä laajavaikutteisia tavoiteltavan (ihmis)elämän malleja ja luonnon hyväksikäytön tapoja. (Guattari 2008a, 20–22, 28, 39–41.) Immanenssin periaatteen mukaisesti tätä rikastamista ei voi tavoitella ylittämällä eli transsendoimalla nykyolosuhteet (esimerkiksi teknologioiden rooli). Erottautumisten on päinvastoin tapahduttava vallitsevasta tilanteesta käsin. (Guattari 2008a, 22.) Nykyisiä olosuhteita voidaan muuttaa luomalla olemassaolon potentiaalia toisin aktualisoivia yhteyksiä kolmen ekologian halki. Samalla kun Guattari korostaa erottautumisten voivan alkaa mistä tahansa rekisteristä, hän pitää taiteita niiden keskeisenä syntypaikkana. Parhaimmillaan taiteellisen työn ”jokaisen performanssin pyrkimyksenä on kehittää, keksiä ja panna alulle tulevaisuuteen suuntaavia avauksia

ilman, että niiden tekijät käyttävät hyväkseen vakiintuneita teoreettisia perustoja tai ryhmän, koulun, konservatorion tai akatemian auktoriteettia... Work in progress!” (Guattari 2008a, 31.)

Leväoopperan voi kytkä tähän erottautumisen ideaan ensinnäkin siten, että projekti kokeilee uutta ruoantuotannon tapaa, joka liittyy kysymyksiin ekokriiseistä ja ekologisesta kestävyyydestä. Toiseksi *Leväooppera* tuottaa uudenlaista musiikillista ilmaisuja ja tuoretta lähestymistapaa oopperalaulajan työhön. Näitä jälkimmäisiä aspektoja havainnollistaa Ashcroftin kommentti, jonka mukaan hänen täytyi levien ”ruokkimiseksi” muuttaa merkittävästi äänensä ja kehoensa tulemisen tapoja verrattuna institutionaalisesti vakiintuneeseen klassiseen hengitys- ja laulutekniikkaan. Ilmavirran säästeliään ulos päästämisen sijaan levien kasvattaminen vaatii hengityksen kierron intensiivistä korostamista. Tällaista hengitystä pidetään klassisessa laulussa fyysisesti näännyttävänä. (Ashcroft 2012.) Ashcroftin erityisen hengitystavan voi jossain määrin havaita projektin verkkosivun videolla, joka sisältää lyhyen katkelman hänen paljolti keskirekisterissä liikkuvaa, legatossa ja liukumien etenevää, a-vokaalilla tuotettua ja äänenpaineeltaan voimakasta lauluaan. Ashcroftin keho ja ääni siis uudelleen erottautuivat – kenties klassisen musiikkikoulutuksenkin auktoriteettia haastaen – *Leväoopperalle* ominaisin tavoin.

Ihmisäänen toimintaa projektissa voisi kuvata myös omanlaisekseen intensiteetti- tai ekologiikaksi. Guattari asettaa ekologiikan vastakkain ”diskursiivisten joukkojen” logiikaksi kutsumiensa maailman hahmotusten kanssa. Tämä jälkimmäinen logiikka tähtää todellisuuden hallintaan järjestämällä sen tiettyjen luokkien tai funktioiden alle, jotka kuuluvat oletettuun kokonaissysteemiin. (Guattari 2008a, 38.) Jos tällainen logiikka edustaa yhtä ääripäätä, ekologiikka on siitä eriävä tendenssi. Äärimuodossaan se ”ottaa lukuun vain liikkeen, evolutiivisten prosessien intensiteetin” (Guattari 2008a, 38). Ekologiikka ei yritä katsoa maailmaa yleisten luokittelujen avulla. Se kartoittaa vasta kehkeytyneissä olevia ja aiemmin saavutetuista muodoista eroavia olemisen tapoja (Guattari 2008a, 38). Ehdotan, että *Leväoopperan* lauluääntä voi luonnehtia ekoloogiseksi (*sic!*) sikäli kuin tämä ääni ei esimerkiksi sanallisesti nimeä ekokriisien yleisiä piirteitä. Pikemmin se edesauttaa erityi-

sen aineellisuutensa ja ympäristöllisyytensä kautta erilaisten ilmiöiden – kuten musiikkiesityksen, leväkasvien, esittäjyyttä ja ruoantuotantoa koskevien käsitysten sekä tiettyyn musiikilliseen perinteeseen kuuluvan ääni-ilmaisun – ontologista liikkuvuutta. Ihmisääni ja sen ympäristöllisyys ovat tässä esitystaiteen hankkeessa ne keskeiset tekijät, jotka synnyttävät todellisuutta uudistavia intensiteettejä: niin fyysisiä tuntemuksia ja tilan muutoksia kuin sellaisia hetkiä, joina potentiaali olla ja elää toisin voi ruveta aktualisoitumaan.

Johtopäätökset: ihmisääni ja enemmän-kuin-inhimillinen maailma

Olen tarjonnut tässä artikkelissa yhden erityisen esimerkin sellaisista nykyisen esitystaiteen tavoista laajentaa ihmisäänen ympäristöllisyyttä, joilla voi olla yleisempää merkitystä ei-ihmiskeskeisen ajattelun ja käytäntöjen kehittämiseksi. Esimerkkinäni toimineesta *Leväoopperasta* tekee erityisen sen tapa yhdistää ympäristökysymykset klassisesti koulutettuun lauluääneen, kokeelliseen performanssi- ja mediatäiteeseen sekä enemmän-kuin-inhimillisiin elämänmuotoihin. Projektin suhteuttaminen Guattarin kolmeen ekologiaan auttoi kartoittamaan niitä keinoja, joilla se koskettaa – lauluäänen kautta – yksilön, yhteiskunnan ja ympäristön kanssa-kehkeytyviä rekistereitä. Samalla Guattarin teorian sovel-lusalue laajeni, kun kolmen ekologian malli asettui uudenlaiseen vuoro-puheluun ihmisäänen sekä musiikkiesityksen muuttuvien käytäntöjen kanssa.

Artikkelini tavoitteena on ollut osallistua usean tutkimussuuntauk-sen keskusteluihin. Suhteessa ekomusikologiaan pyrin antamaan tuo-reen esimerkin siitä, miten ekokriittiset teemat voivat ilmetä musiikil-lisessa ja äänellisessä toiminnassa monella tasolla aina laululyriikkojen ja sävellysten semanttisista merkityksistä ympäristösidonnaisiin esitys-käytäntöihin (ks. esim. Torvinen 2012, 13–14). *Leväooppera* ehdottaa tähän keinovalikoimaan omintakeista lisää. Se korostaa lauluäänen fyy-sisiä intensiteettejä ja mediateknologisesti muokattuja aineellisia vai-kutuksia ekologisen tietoisuuden ja ekologisesti kestävämpien elinta-pojen rohkaisijoina. Suhteessa ihmisäänen tutkimukseen tarkasteluni

havainnollisti sitä, miten lauluääni voi liittyä nykytodellisuuden polttaviin kysymyksiin, kuten ei-ihmiskeskeisten maailmassa olon tapojen kehittämiseen. Suhteessa esitystutkimukseen valotin, miten ihmisäänikin voi muunnella paitsi inhimillisiä myös enemmän-kuin-inhimillisiä elämiä. Artikkelini toivottu anti posthumanismin ja uusmaterialismin keskusteluihin on äänen ja soivuuden merkitys. Myös ihmisääni, musiikkiesitys ja niiden tutkimus voivat osallistua sellaisten uudenlaisten yhdessäolon ekologioiden luonnosteluun, joita ilman inhimilliset ja enemmän-kuin-inhimilliset olemisen muodot ovat tulevaisuudessa vaarassa rajusti köyhtyä, jopa tuhoutua.

Viitteet

¹ Tämän artikkelin kirjoittamista on rahoittanut ERC AdG 2015 -hanke 694893 *Sensory Transformations and Transgenerational Environmental Relationships in Europe*, 2016–2020 (SENSOTRA).

² Lainaan käsitteen enemmän-kuin-inhimillinen (engl. *more-than-human*) filosofi ja kulttuuriteoreetikko Brian Massumilta (2013, xxiii). Käsitteen käyttämisen riskinä voi pitää sitä, että sen on mahdollista tulkita viittaavan ihmiseen nähden ylivertaisiin olemassaolon tapoihin, mikä tuottaisi uusia ajattelun hierarkioita. Massumi kuitenkin korostaa käsitteellään maailman tapahtumista myös inhimillisen hallinnan ja käsityskykyjen tuolla puolen. Inhimillisenkin elämä on enemmän-kuin-inhimillistä sikäli kuin sen tulevaisuuden muodot eivät ole tiedossamme. Tämä inhimillisen maailman rajojen ja arvaamattomuuden korostus tuo käsitteeseen erityisen eettisen latauksen. Käytän artikkelissa myös käsitettä ei-inhimillinen (engl. *non-human*), jota posthumanismin teoreetikot laajasti viljelevät. Erotuksena epäinhimillisestä (*inhuman*) tai vähemmän-kuin-inhimillisestä (*subhuman*) tämä termi korostaa muiden kuin inhimillisten olomuotojen positiivista eroa inhimillisestä (esim. Braidotti 2013; Lummaa & Rojola 2014).

³ Ks. myös esim. *The Center for Interdisciplinary Voice Studies* (CIVS 2018) sekä tämän tutkimuskeskuksen perustajajäsenten Konstantinos Thomaidiksen ja Ben Macphersonin päätoimittama, vuonna 2015 perustettu tieteellinen lehti *Journal of Interdisciplinary Voice Studies* (JIVS 2019).

⁴ Esimerkiksi posthumanistisessa tutkimuksessa ääntä on toistaiseksi sivuttu harvoin (ks. kuitenkin Brophy 2010).

⁵ Käytän tässä artikkelissa *Kolmen ekologian* vuonna 2008 ilmestynyttä suomennosta (Guattari 2008a). Olen kuitenkin konsultoinut suomennoksen rinnalla

teoksen englanninkielistä käännöstä (Guattari 2008b) hahmottaakseni Guattarin käsitteellistykset ja tekstin merkitysvivahteet mahdollisimman monipuolisesti.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Ashcroft, Louise. 2012. Sitting Next to the Future. Ashcroftin *Leväoopperaa* koskeva blogiteksti 29.8.2012, <http://www.currentsongoftheday.com/2012/08/sitting-next-to-future.html>. (Sivuilla käyty 20.6.2016.)

Burton, Michael & Michiko Nitta. 2012–2015. BurtonNitta. The Algae Opera (2012–). BurtonNitta-taiteilijaparin *Leväoopperaa* koskeva verkkosivu, <http://www.burtonnitta.co.uk/algaeopera.html>. (Sivuilla käyty 20.6.2016.)

Tiainen, Milla. 22.9.2012. Havaintomuistiinpanot *Leväoopperan* esityksestä, Lontoo. (Tekijän hallussa.)

———. 23.9.2012. Havaintomuistiinpanot *Leväoopperan* esityksestä, Lontoo. (Tekijän hallussa.)

Kirjallisuus

Allen, Aaron S. & Dawe, Kevin, toim. 2015. *Current Directions in Ecomusicology: Music, Culture, Nature*. New York & London: Routledge.

Barthes, Roland. 1977. The Grain of the Voice. Teoksessa *Image, Music, Text*, valikoinut ja käänt. Stephen Heath, 179–189. London: Fontana.

Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC: Duke University Press.

Braidotti, Rosi. 2013. *The Posthuman*. Cambridge: Polity.

Brophy, Philip. 2010. Vocalizing the Posthuman. Teoksessa *Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, toim. Norie Neumark & Ross Gibson & Theo van Leeuwen, 361–382. Cambridge, MA: MIT Press.

CIVS. 2018. The Center of Interdisciplinary Voice Studies -tutkimuskeskuksen verkkosivu, <https://interdisciplinaryvoicestudies.wordpress.com>. (Sivuilla käyty 11.1.2019.)

- Connor, Steven. 2000. *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford: Oxford University Press.
- Coole, Diana & Frost, Samantha, toim. 2010. *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*. Durham, NC: Duke University Press.
- Cull, Laura. 2009. Introduction. Teoksessa *Deleuze and Performance*, toim. Laura Cull, 1–21. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Cusick, Suzanne G. 1999. On Musical Performances of Gender and Sex. Teoksessa *Audible Traces: Gender, Identity, and Music*, toim. Elaine Barkin & Lydia Hamessley & Benjamin Boretz, 25–48. Zürich: Carciofoli Verlagshaus.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. 1983. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Käänt. Robert Hurley & Mark Seem & Helen R. Lane. Minneapolis: University of Minnesota Press. Ilmestyi alun perin 1972 nimellä *Capitalisme et schizophrénie. L'anti-Cédipe*.
- . 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Käänt. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press. Ilmestyi alun perin 1980 nimellä *Mille plateaux*.
- . 1994. *What is Philosophy?* Käänt. Graham Burchell & Hugh Tomlinson. London: Verso. Ilmestyi alun perin 1991 nimellä *Qu'est-ce que la philosophie?*
- Dolar, Mladen. 2006. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Dunn, Leslie & Jones, Nancy, toim. 1994. *Embodied Voices: Representing Female Vocality in Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Echard, William. 2006. "Plays Guitar Without Any Hands": Musical Movement and Problems of Immanence. Teoksessa *Music and Gesture*, toim. Anthony Gritten & Elaine King, 75–90. Aldershot: Ashgate.
- Eidsheim, Nina. 2015. *Sensing Sound: Singing and Listening as Vibrational Practice*. Durham, NC: Duke University Press.
- Genosko, Gary. 2002. *Félix Guattari: An Aberrant Introduction*. London: Continuum.
- Guattari, Félix. 1992. *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*. Käänt. Paul Bains & Julian Pefanis. Bloomington: Indiana University Press. Ilmestyi alun perin nimellä *Chaosmose*.
- . 2008a. *Kolme ekologiaa*. Käänt. Anna Helle & Mikko Jakonen & Eetu Viren. Helsinki: Tutkijaliitto. Ilmestyi alun perin 1989 nimellä *Les Trois écologies*.

———. 2008b. *The Three Ecologies*. Käänt. Ian Pindar & Paul Sutton. London: Continuum. Ilmestyi alun perin 1989 nimellä *Les Trois écologies*.

Horkheimer, Max & Adorno, Theodor W. 2008. *Valistuksen dialektiikka. Filosofisia sirpaleita*. Suom. Veikko Pietilä. Tampere: Vastapaino. Ilmestyi alun perin vuonna 1947 nimellä *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*.

JIVS. 2019. *Journal of Interdisciplinary Voice Studies* -lehden verkkosivut, <http://www.intellectbooks.com/journal-of-interdisciplinary-voice-studies>. (Sivuilla käyty 11.1.2019.)

Kokkonen, Tuija. 2014. Kun emme tiedä. Keskustelemassa ”meitä” uusiksi. Lajienväliset esitykset ja esitystaiteen rooli ekokriisien aikakaudella. Teoksessa *Posthumanismi*, toim. Karoliina Lummaa & Lea Rojola, 179–210. Turku: Eetos.

Lummaa, Karoliina & Rojola, Lea, toim. 2014. *Posthumanismi*. Turku: Eetos.

Manning, Erin & Massumi, Brian. 2014. *Thought in the Act: Passages in the Ecology of Experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Massumi, Brian. 2008. Of Microperception and Micropolitics: An Interview with Brian Massumi, 15 August 2008. *Inflexions: A Journal for Research-Creation* 3, 1–20.

———. 2013. Prelude. Teoksessa Erin Manning, *Always More Than One: Individuation's Dance*, ix–xxiv. Durham, NC: Duke University Press.

Murphie, Andrew. 2009. Performance as the Distribution of Life: From Aeschylus to Chekhov to Vjing via Deleuze and Guattari. Teoksessa *Deleuze and Performance*, toim. Laura Cull, 221–239. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Neumark, Norie. 2010. Introduction: The Paradox of Voice. Teoksessa *Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, toim. Norie Neumark & Ross Gibson & Theo van Leeuwen, xi–xxxiii. Cambridge, MA: MIT Press.

Potter, John. 1998. *Vocal Authority: Singing Style and Ideology*. Cambridge: Cambridge University Press.

Silverman, Kaja. 1988. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Sterne, Jonathan, toim. 2012. *The Sound Studies Reader*. London: Routledge.

Tarvainen, Anne. 2012. *Laulajan ääni ja ilmaisu. Kehollinen lähestymistapa laulajan kuuntelemiseen, esimerkkinä Björk*. Tampere: Tampere University Press.

Thomaidis, Konstantinos & Macpherson, Ben, toim. 2015. *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*. New York: Routledge.

Tiainen, Milla. 2012. *Becoming-Singer: Cartographies of Singing, Music-Making and Opera*. Turku: University of Turku.

———. 2015. Revisiting the Voice in Media and as Medium: New Materialist Propositions. Teoksessa *Media/Matter: The Materiality of Media, Matter as Medium*, toim. Bernd Herzogenrath, 251–275. London: Bloomsbury.

Tiainen, Milla & Kontturi, Katve-Kaisa & Hongisto, Ilona. 2015. Framing, Following, Middling: Towards Methodologies of Relational Materialities. *Cultural Studies Review* 21 (2): 14–46.

Torvinen, Juha. 2012. Johdatus ekomusikologiaan. Musiikintutkimuksen vastuu ympäristökriisien aikakaudella. Teoksessa *Etnomusikologian vuosikirja* 24, toim. Tarja Rautiainen-Keskustalo & Maija Kontukoski, 8–34. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

Välimäki, Susanna. 2003. k. d. langin vokaalinen *significance*. *Synteesi* 22 (2): 26–47.

Williams, James. 2005. Immanence. Teoksessa *The Deleuze Dictionary*, toim. Adrian Parr, 125–127. New York: Columbia University Press.

Wolfe, Cary. 2009. *What is Posthumanism?* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Musiikin avantgardistinen ekologia Jacques Attalin, R. Murray Schaferin ja Pauline Oliveroksen ajattelussa

Viimeisen sadan vuoden aikana taiteissa on omaksuttu uudella tavalla ympäristötietoinen asenne. Erityisesti kokeellisessa taiteessa on havahduttu pohtimaan uudelleen taiteen ja ympäristön suhdetta teknologisoituneen todellisuuden lähtökohdista. Pohjalla on huoli ympäristön ja siinä elävien olioiden hyvinvoinnista. Samasta huolesta kummuten kirjoittautuu myös 1990-luvulla alkanut ekokriittinen keskustelu, jota musiikintutkimuksen alueella edustaa ekomusiikologia (ks. esim. Engström & Torvinen 2013). Se pohtii musiikin ja musiikillisten käytäntöjen merkitystä ihmisen luontosuhteen kannalta (Torvinen 2013, 6).

Artikkelissani tarkastelen musiikkifilosofioita, jotka liittyvät sekä ekologisten että avantgardististen liikkeiden keskeiseen tavoitteeseen: maailmasuhteen jatkuvaan uudelleen arvioimiseen sekä sen vaikutuksiin musiikissa. Tarkasteluni keskiössä ovat avantgardistinen musiikin-historiankirjoitus ja kokeellinen eetos, jotka molemmat tarjoavat lähtökohtia musiikillisten käytänteiden ja musiikin käsitteen ekologiselle ymmärrykselle. Etenkin viimeisen sadan vuoden aikaista musiikin kokeellisuutta voidaan tarkastella vastauksena todellisuuden muuttuneisiin ehtoihin sekä pyrkimyksenä löytää tietoinen yhteys ympäristöön ja rakentaa uudenlaisia elämisen ja olemisen periaatteita. Kokeellisuuden lähtökohta voitaisiin siis hyvällä syyllä nähdä ekologiseksi. Esimerkiksi Earle Brown, John Cage, Cornelius Cardew, Brian Eno, Alvin Lucier, Frederik Rzewski, Pierre Schaeffer ja Hildegard Westerkamp kuuluvat taiteilijoihin ja ajattelijoihin, joiden musiikilliset ja kirjalliset tuotannot voidaan tulkita pyrkimyksiksi rakentaa uudenlaisia taiteen tekemisen ja elämisen tapoja (ks. Tiekso 2013).

Ei ole sattumaa, että muutoshaluinen ekologinen eetos musiikissa nousee juuri kokeellisen taiteen alueelta. Avantgardistisen taiteen, jonka perinteeseen myös kokeellinen taide lukeutuu, tavoitteena on annettujen totuuksien kyseenalaistaminen sekä uudenlaisten todellisuuden tarkastelun periaatteiden, kuulokulmien ja tapahtumien luominen. Avantgardistinen taide venyttää ja kumoaa taiteen rajoja, jolloin siitä voi tulla myös poliittista ja yhteiskunnallista toimintaa. Se voi toimia myös ympäristöaktivismin muotona, sillä se pohjautuu vakaumukselle, jonka mukaan taide voi muuttaa yksittäisiä elämiä ja samalla luoda uudenlaisia maailmassa olemisen tapoja.¹

Tarkastelen artikkelissani kolmea musiikkifilosofista näkemystä, joissa jokaisessa ilmenee jollain tavalla vallankumouksellinen, uudenlaista musiikkituotannon tapaa hahmotteleva mieli. Niitä yhdistää myös ekologinen eetos, jolla tarkoitan yksinkertaisesti musiikin ja ympäristön suhteen tiedostamista ja tutkimista. Lähdän liikkeelle filosofi Jacques Attalin (s. 1943) ajatuksista. Attalin (2006) esittämät avantgardistiset musiikin historian suuntaviivat toimivat artikkelissa musiikin tekemisen politiikkaa määrittelevänä ohjenuorana. Niiden tarjoamista lähtökohdista voidaan tarkastella myös musiikin kokeellisen näkökulman yhteiskunnallisen vaikuttamisen mahdollisuuksia. Attalin teorian ohella keskityn kahden säveltäjän teksteihin, joissa avantgardistinen ja ekologinen näkökulma kietoutuvat yhteen. Nämä säveltäjät ovat kanadalainen R. Murray Schafer (s. 1933) sekä yhdysvaltalainen Pauline Oliveros (1932–2016). Schafer (esim. 1994) on tunnettu myös akustisen ekologian teoreetikkona ja Oliveros (esim. 2005) syväkuuntelun metodin kehittäjänä.

Hälyjen näkökulma musiikkiin: Jacques Attali

Jacques Attali on ranskalainen taloustieteilijä, filosofi, poliittinen neuvonantaja sekä yli 60 kirjaa julkaissut kirjailija ja esseisti. Hän avusti vasemmistolaista presidentti François Mitterrandia valtaannousussa, oli mukana järjestämässä vuoden 1987 G7-huippukokousta² ja toimi Euroopan jälleenrakennus- ja kehityspankin (ERBD) ensimmäisenä presidenttinä. Poliittisten aktiviteettiensa ohella Attali on harrastajakapelli-

mestari ja pianisti. Hän on kirjannut musiikkifilosofiansa poikkialaiseen taideteoreettiseen tutkielmaan *Hälyt (Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique)*, joka julkaistiin vuonna 1977.³

Hälyt sisältää neljä osaa: ”Uhraaminen” (ransk. *le rituel sacrificiel*), ”Representaatio” (ransk. *la représentation*), ”Toisto” (ransk. *la répétition*) ja ”Sommittelu” (ransk. *la composition*). Niissä Attali rakentaa teorii-aa musiikin tuotantotapojen historiallisesta muutoksesta, musiikin käytänteistä erilaisissa yhteiskunnallisissa vaiheissa ja talouden olosuhteissa. Attalin teoriassa on monta tasoa, joista seuraavassa tarkastelen sen marxilaiselle ajattelulle pohjautuvaa musiikinhistoriallista juonnetta: käsitystä musiikista vallan ilmentymänä ja inhimillisestä kokemuspiiristä paenneena specialistien toiminta-alueena, joka huipentuu kapitalistisen yhteiskunnan musiikissa, ”toistossa”. Attalin kirjan päämääränä on hahmotella musiikillisen vallankumouksen perusteita 1900-luvun avantgardistisista julistuksista lähtien. Attalin hahmottelemassa vallankumouksessa musiikin tuotanto palautuu takaisin tekijöilleen.

Attali pohjaa teoriansa huomiolle, jonka mukaan kuunteleminen on länsimaisessa kulttuurissa jäänyt aina sivurooliin yhteiskunnan ja historian tutkimisessa ja tarkastelussa. Samalla kun kuunteleminen on unohdettu, on kadotettu yhteys elämän keskeiseen ilmentymään, hälyyn, siihen kulttuurin ulottuvuuteen, joka ei ole mitattavissa tai määriteltävissä. Hälyjen sivuuttaminen kulttuurien ja yhteiskuntien tarkastelussa on saanut aikaan sen, ettei ihmiskunta enää tunnista tilaansa ja tulevaisuuttaan. Attalin mukaan asioiden suuntaa voidaan ymmärtää vain kuuntelemalla hälyjä, ja hälyjen kuunteleminen voi auttaa meitä ymmärtämään, millaista toivoa meillä vielä voisi olla. (Attali 2006, 3.)

Attalin mukaan musiikki, joka on järjestykseksi kanavoitua hälyä, on maailman hahmottamisen tapa ja ymmärtämisen väline. Sen avulla voidaan tuoda kuuluviksi niitä värähdyksiä ja merkkejä, joista yhteiskunta muodostuu. (Attali 2006, 10.) Musiikki on yhteiskunnan peili sekä tapa hahmottaa maailmaa eli ymmärryksen väline. Attalin mukaan ei ollut sattumaa, että italialainen futuristi ja säveltäjä Luigi Russolo (1885–1947) kirjoitti hälyjen manifestinsa vuonna 1913, juuri ennen 1900-luvun suuria sotia ja mellakoita. Sattumaa ei ollut sekään, että orkesterit kasvoivat suuriksi juuri samoihin aikoihin valtaisan teollisen kasvun

kanssa. Musiikki kuvastaa yhteiskunnallisia muutoksia tehden kuultavaksi tulevaisuuden, joka tulee näkyväksi vasta paljon hitaammin. (Attali 2006, 11; ks. myös Torvinen 2007, 96.)

Attalin esittelemistä musiikkituotannon historiallisista vaiheista ensimmäinen on *uhraaminen*. Musiikkituotanto liittyi esiteollisessa yhteisössä ihmisen ja luonnon suhteeseen. Musiikin avulla pyrittiin vaikuttamaan luonnon tapahtumiin ja hahmottamaan maailmanjärjestystä. Tuolloin musiikin sosiaalisena tehtävänä oli toimia kulttuuriperinnön välittäjänä ja kansakunnan muistina, joka siirtyi suusta suuhun lauletuina runoina ja kansantarinoina. Musiikkituotannon toiseen vaiheeseen, jota Attali kutsuu *representaatioksi*, siirryttiin 1300- ja 1500-lukujen välisellä ajanjaksolla, kun musiikki päätyi hovien hallintaan. Tuolloin omaehtoisesti toimivien muusikko-viihdyttäjien, kiertelevien jonglöörien (ransk. *jongleurs*) toiminta kiellettiin ja musiikin tekemistä alettiin säännellä sopimuksin. Musiikki siirtyi vähitellen itseoppineilta kiertäviltä musikanteilta virallistetuille musikanteille, jotka hallitsivat nuotinlukutaidon ja toivotun ohjelmiston. Musiikkituotannon sääntelyn seurauksena vaiennettiin kansan ääni musiikin harjoittamisen piiristä.

Representaation aikakausi on erityisellä tavalla keskeinen Attalin kuvaaman neljän historiallisen ajanjakson joukossa. Sen aikana muusikoista tuli ikään kuin hovimestareita ja kotiapulaisia, samantapaisia työläisiä kuin kokki ja metsästysmies, joiden tehtävänä niin ikään oli hovin mielitekojen toteuttaminen. Länsimaisen musiikin institutionaalinen systeemi on Attalin mukaan peräisin tuolta ajalta, jolloin musiikki jaettiin arvokkaaseen eli oikeaan musiikkiin ja vähempiarvoiseen eli kansanomaiseen ruohonjuuritason musiikkikulttuuriin. Enää musiikki ei ollut kenen tahansa välitettävää kulttuuriperimää vaan speaktaakkeli, jonka ammattiesiintyjät tarjosivat kuulijoille suljetuissa konserttitiloissa. (Attali 2006, 47.) Tapahtunut muutos liittyi notaatiojärjestelmän kehittymiseen ja sitä seuranneeseen musiikin vaihtoarvon konkretisoitumiseen. Partituureja pystyttiin myymään eikä musiikki ollut enää riippuvaista muusikon muistista. Samaan aikaan myös musiikin sisäinen järjestelmä institutionalisoitui, kun duuri–molli-tonaliteetti alkoi vaikiintua.

1900-luvun vaihteeseen Attali hahmottaa jälleen käänteentekevän murroksen eli uudenlaisen musiikin tuotantotavan (ja musiikkikäsityksen) synnyn, kun äänentallennustekniikka keksittiin. *Toiston* aikakaudella äänitteet korvasivat partituurien merkityksen musiikkiobjekteina. Enää ei partituureja myöskään tarvittu samalla tavalla, sillä äänitteet saattoivat toimia esimerkkeinä siitä, miltä musiikin tuli kuulostaa. Säveltäjien ja esittäjien ohella äänitetuotannon ammattikunta laajeni ääninsinööreillä ja äänitetuottajilla. Jäljelle jäi karkeasti ottaen kaksi institutionaalista musiikinharjoittamisen tapaa: äänitteitä massatuottava kaupallinen musiikki ja abstrakti konserttisaaleissa esitettävä eliitin musiikki. (Attali 2006, 119–120.)

Näitä kahta tuotantotapaa yhdisti se, että ne molemmat olivat lipuneet muusikoiden oman hallinnan ulottumattomiin. Massatuotettu musiikki palveli kapitalistista systeemiä, jossa inhimillinen ääni sai yhä vaimeamman aseman. Eliitin musiikki taas ylläpiti jo representaation aikakaudella syntynyttä järjestelmää, jonka puitteissa muusikot näyttäytyivät tahdottomiksi partituurien toistajiksi ja tulkeiksi. Näin musiikista oli tullut autonominen ja automatisoitu, koneen tavoin toimiva vallan ilmentymä, pelkkä ”huono tekosyy muusikoiden olemassaololle”. (Attali 2006, 117.) Ääniteknologian kehittyminen toi mukanaan myös äärimmäisiä ilmiöitä, kuten mahdollisuuden vallata kokonaisia äänimaisemia kaupalliseen käyttöön. Nyt myös jokapäiväinen taustahäly voitiin tuotteistaa. Attali mainitsee muzakin – kauppakeskuksille ja julkisiin tiloihin räätälöidyn kuluttamista tai työskentelytahtia tehostavan musiikin – äärimmäiseksi vallankäytön muodoksi, joka säätelee kaikkia ihmisten toimia. Sen seurauksena musiikillista vallankäyttöä ei ole päässyt enää pakoon missään. (Attali 2006, 111–112.)

Ennen kuin siirryn kuvaamaan Attalin esittelemää neljättä musiikkituotannon vaihetta, *sommittelua*, on syytä huomioda Attalin rakentaman teorian yhteys avantgardeteorioihin. Etenkin samankaltaisuus Peter Bürgerin (1936–2017) kolme vuotta *Hälyjä* aiemmin vuonna 1974 julkaistuun klassiseen avantgardeteoriaan *Theorie der Avantgarde* on vahva. Sekä Attalin (2006) että Bürgerin (2004) teorioiden lähtökohta on marxilaisen estetiikan eetos, jonka päähuomiona on taiteen lipuminen institutionalisoitumisen myötä tavallisen kansan ja arki-

päiväisen elämänpiirin ulottumattomiin. Attali näkee tämän prosessin länsimaisen musiikkikulttuurin keskeiseksi vääristymäksi ja kritisoi ennen kaikkea musiikkikulttuurin eriytymistä eliitin musiikkiin ja vähempiarvoiseen kansan musiikkiin. Olennaista tässä huomiossa on musiikin suhde jokapäiväiseen elämään, eli tämän suhteen täydellinen hukkaaminen. Samalla tavalla Bürgerin teoriassa taiteen eriytyminen porvarilliseksi kulutushyödykkeeksi on tärkein yksittäinen tekijä avantgardetaiteen edustaman esteettisen vallankumouksen synnylle. Avantgardistinen protesti syntyi sen jälkeen, kun porvarillinen taidekäsitys 1800-luvulla kulminoitui ja taide erkaantui jokapäiväisestä elämästä ja yhteiskunnasta institutionalisoitumisensa myötä. Enää taiteella ei ollut muuta roolia kuin tarjota hetkellinen ulospääsy arjesta. Se toimi nautintovälineenä antaen lupauksen paremmasta elämästä muttei kuitenkaan todella pyrkinyt elämää muuttamaan. Bürgerin mukaan 1900-luvun alkupuolen historialliset avantgardeliikkeet kapinoivat ennen kaikkea taidetta tuottavia ja jakavia järjestelmiä, kuten museoita, oppilaitoksia ja konsertti-instituutiota, sekä kulloisenakin aikakautena vallalla olevia taiteen olemusta määrittäviä taidekäsityksiä vastaan. (Bürger 2004, 12–13, 22; vrt. Hautamäki 2003, 30–31, 61; Tiekso 2013, 109–110.)

Attalin (2006) teoria muistuttaa avantgardistisesta eetoksesta muullakin tapaa kuin vain liittymällä tieteelliseen avantgardeteorioiden perinteeseen. Sitä voitaisiin tarkastella musiikillisena manifestina, joka julistaa porvarillisen taidekäsityksen kuolemaa ja taiteellisen tuotannon vallankumousta. Avantgardemanifesteja yhdistää pyrkimys kirjoittaa uudelleen historiaa ja uudistaa paitsi taidetta sinänsä myös vakiintuneita tulkintoja taiteesta ja sen kaanonista. Musiikin avantgardemanifesteja ja niiden musiikinhistorian avantgardistisia tulkintoja selkeimmin yhdistävä piirre onkin se, että ne tarkastelevat musiikin historiaa *hälyn näkökulmasta*. Musiikin kontekstissa häly on 1900-luvun alusta ja futuristien hälymanifesteista (esim. Carrá 1913; Russolo 2018) alkaen ollut keskeinen avantgardistinen käsite ja musiikillisen vallankumouksen lähtökohta (avantgardistisen hälyn määritelmästä ks. Tiekso 2013, 219–223; Tiekso 2018).

Olennaisin ero musiikin historian kirjoittamisessa hälyn näkökulmasta verrattuna perinteiseen näkökulmaan on, että hälyn käsitteen ot-

taminen mukaan tarkasteluun avaa korvat konventionaalisten musiikin äänten ohella myös musiikin ulkopuolisille äänille, häiriöäänille ja jokapäiväisille ääniympäristöille. Samalla kun hälyn näkökulma korostaa, ettei musiikki ole puhdasta vaan tiiviissä yhteydessä ympäröivään maailmaan, se myös tuo musiikin tarkasteluun *ekologisen tietouden*. Tällä tarkoitan yksinkertaisesti sitä, että häly tuo musiikin keskeiseksi lähtökohdaksi musiikin ja ympäristön suhteen tiedostamisen ja tutkimisen. Hälyn näkökulmasta kirjoitetussa musiikin historiassa musiikin käsite ja sen historiallinen määrytyminen joutuvat uudelleen tarkastelun kohteiksi, sillä häly kyseenalaistaa musiikin autonomisen luonteen ja nostaa esille sen paikkasidonaisuuden. Attalin (2006) mukaan musiikki on järjestykseksi kanavoitua hälyä, joka nousee ääniympäristön olemassa olevasta potentiaalista. Avantgardistisessa musiikkitulkinnassa järjestäytynyt ääni (musiikki) edustaa yhteiskuntaa: lakia ja systeemiä, kun taas järjestäytymätön ääni, aina läsnä oleva kohina (häly) edustaa vapautta ja riippumattomuutta.

Attalin näkemys musiikin ja hälyjen suhteesta perustuu siten vallan ja vapauden vastakkainasettelulle. Häly on anarkian ilmentymä, musiikki taas edustaa valtaa. Kun ääntä organisoidaan musiikiksi, vaiennetaan samalla kaikki elämä, joka vapaissa äänissä on. Tämä ajatus on lähtökohtana Attalin hahmottelemalle neljännelle musiikin tuotannon historialliselle musiikilliselle vallankumoukselle: *sommittelemiselle*. Tällöin kuka tahansa, ei vain musiikin esittämiseen ja toistoon erikoistuneet asiantuntijat, voivat luoda oman musiikkinsa itse valitsemiensa periaatteiden pohjalta: ”Jokaisella on oikeus sommitella oma elämänsä”, Attali kirjoittaa. Tässä musiikkituotannon tavassa säveltäjiä, esittäjiä ja yleisöä ei eroteta toisistaan, vaan musiikki toimii tunnettujen instituutioiden ulkopuolella muodostaen kokonaan uuden politiikan. Sen perustana eivät ole valmiiksi asetetut lait ja niiden noudattaminen vaan omaehtoinen soittaminen ja ”tekeminen tekemisen vuoksi”. Uudessa musiikissa kehtään ei vaienneta, vaan jokaisella on oikeus luoda omat koodinsa. (Attali 2006, 132–148.)

Attalin *Hälyissä* rakentaman musiikillisen vallankumouksen teorian suurin heikkous on sen varsin suppea tulkinta musiikinhistoriasta, johon kuuluu pelkästään länsimaisen taidemusiikin historia renessanssis-

ta alkaen. Sen ohella, että teoria sivuuttaa kaiken muun kuin eurooppalaisen taidemusiikin traditioon lukeutuvan musiikin, se ei kykene näkemään taidemusiikin ulkopuolisia musiikillisia kehityslinjoja, kuten mainitsemiaan ruohonjuuritason kansanmusiikin perinteitä ja niiden suhdetta musiikkituotantoon, tai edes hahmottamaan taidemusiikin perinteen monimuotoisuutta. Attalin esittämä historiatulkinta on suppea ja kärjistetty, mikä onkin tyypillistä avantgardistisille teksteille. Kärjistyksen tarkoituksena on palvella retorisesti tekstin julistuksellisia pyrkimyksiä. Samalla se kuitenkin asettaa oman sanomansa ”kenen tahansa oikeudesta luoda omat koodinsa” kyseenalaiseen valoon. Attalin teoriassa, niin kuin avantgardistisissa julistuksissa useinkin, on vaarana teorian kaatuminen sisäiseen ristiriitaisuuteen. Samalla kun Attali esittää kritiikkiä musiikin harvainvaltaa ja oikeita määritelmiä kohtaan, tulee hän itsekkin luoneeksi suljetun käsityksen musiikista sekä sellaiset musiikin lähtökohtaiset lainalaisuudet, joiden omaksuminen ei varmastikaan ole mahdollista ”kenelle tahansa”.

Huolimatta tekstin – avantgardetaiteelle tyypillisestä – ristiriitaisuudesta on Attalin hahmottelemassa musiikillisessa autonomiassa voimaa siinä mielessä, että se kykenee paljastamaan perinteisen länsimaisen musiikin teorian riittämättömyyden sekä osoittamaan, kuinka uudenlainen musiikin käsite voi olla irrallaan vakiintuneista musiikki-instituutioista, musiikkiakatemioiden ja viihde- ja levyteollisuuden ylläpitämistä musiikkikäsityksistä sekä tarkasti rajatuista sosiaalisista kokonaisuuksista. Se tarjoaa musiikista tulkinnan, joka on vapaa musiikin konventionaalisesta historiankirjoituksesta ja joka hahmottuu päivittäisen elämisen ja olemisen lähtökohdista. (McClary 2006, 149.) Myös Attalin ajatus musiikin kyvystä ennustaa tulevaisuutta on huomionarvoinen. Tässä artikkelissa kiinnostavaa on pohtia etenkin seuraavaa kysymystä: mitä ympäristön äänten hyväksyminen musiikin materiaaliksi ennustaa? Ainakin se ennustaa musiikin historiallisesti muotoutuneiden rajojen kyseenalaistamista ja kumoamista, musiikin uutta ekologiaa, jota tarkastellen seuraavaksi.

Musiikin rajojen kumoutuminen: R. Murray Schafer

Taiteissa havahtuminen globaaleihin ekologisiin kysymyksiin tapahtui 1960-luvulla pian sen jälkeen, kun ekologisen liikkeen aloittavaksi teokseksi nähty Rachel Carsonin kirja *Äänetön kevät* (alkup. *Silent Spring*) ilmestyi vuonna 1962 (ks. esim. Garrard 2004, 1). Kirja julkaistiin suomeksi jo vuonna 1963, ja ekologiset teemat näkyivät heti myös suomalaisten kokeellisten taiteilijoiden töissä. Esimerkiksi elokuvaohjaaja ja taidemaalari Eino Ruutsalo tarkastelee lokaaleja ekologisia teemoja, kuten jokapäiväisen elinympäristön infrastruktuureja, ruuan tuotantoa, mekanisoitumista ja jäteongelmaa, 1960-luvun kokeellisissa videoteoksissaan, muun muassa *Romutaiteilijassa* (1965), *Hypyssä* (1965) ja *Foodissa* (1967). Elokvien musiikeista ovat vastanneet 1960-luvun keskeiset suomalaiset kokeellisen musiikin tekijät Henrik Otto Donner ja Erkki Kurenniemi. Myös Kurenniemen omassa kokeellisessa elokuvassa *Flora ja Fauna* (1965) huomio kohdentuu teknologisoituneeseen luontosuhteeseen, samoin kuin Unescon rahoittamassa, globaaleja ympäristökysymyksiä käsittelevässä dokumentissa *Maan aurinko* (1967), jonka elektronisen äänimaailman laatimisessa Kurenniemeä avusti säveltäjä Erkki Salmenhaara. 1960-luvun ekologisen heräämisen vaikutuksia voidaan nähdä myös 1970-luvun ”luontoon palaavassa” kokeellisessa taiteessa, joka hyödyntää erilaisiin ympäristöihin sijoittuvia happeningeja, kierrätystä ja muita ympäristötaiteen keinoja. Suomesta esimerkiksi käy Elonkorjaajat-taiteilijaryhmän toiminta.

Yksi merkittävä ekologista heräämistä musiikin alueella seurannut virstanpylväs oli kanadalaisen säveltäjän R. Murray Schaferin äänimaisematutkimus 1960-luvulla. Esimerkiksi Unesco osallistui rahoittajana Schaferin Maailman äänimaisema -hankkeeseen (engl. *The World Soundscape Project*), jonka tarkoituksena oli tutkia ihmisen suhdetta akustiseen ympäristöönsä (ks. myös Helmi Järviluoman artikkeli tässä kirjassa). Lopputuloksena syntyi kirja *The Tuning of the World* (1997; suom. ”Maailman viritys”; ks. Schafer 1994), josta on sittemmin tullut akustisen ekologian klassikkoteos.

Tässä teoksessaan Schafer pohtii äänimaisemiin liittyviä tulevaisuuden uhkakuvia sekä mahdollisuuksia vaikuttaa äänimaisemien muutok-

siin. Hänen tärkein tutkimuskysymyksensä kuvastaa hyvin musiikillisen ekologian olemusta: ”Onko maailman äänimaisema sattumasävellys, jota emme voi kontrolloida, vai olemmeko *me* sen säveltäjiä ja esittäjiä, vastuussa sen muodosta ja kauneudesta?”⁴ (Schafer 1994, 5.) Kysymyksen taustalla on Schaferin näkemä radikaali muutos musiikin käsitteessä. Muutoksen keskeiseksi lähtökohdaksi hän mainitsee John Cagen ajatuksen, jonka mukaan musiikkia on mikä tahansa ääni, kuultiinpa se konserttisalin sisä- tai ulkopuolella. 1900-luvulla musiikin käsite oli laajentunut kattamaan koko äänten kentän. Schaferin rajattoman musiikin määritelmän mukaan koko universumi oli nyt soiva orkesteri, ja sen muusikkoja olivat kaikki ja mikä tahansa ääntelevä. (Schafer 1994, 5.) Hänen musiikkikäsitteensä edustaa myös hälyjen avaamaa näkökulmaa musiikkiin, minkä mukaan, kuten Attali (2006, 136–137) kirjoittaa, musiikkia ei tule tehdä temppelissä, konserttisalissa tai kotona vaan kaikkialla. *Musiikkia tulee tuottaa kaikkialla, millä tahansa tavalla ja kenen tahansa toimesta.*

Schaferin ekologisen musiikin käsitteen taustalla voidaan nähdä länsimaisen taidemusiikin institutionalisoituneiden käytäntöjen avantgardistinen kritiikki. Hän kritisoi etenkin perinnettä, jossa musiikki eristetään sisätiloihin ja samalla erotetaan päivittäisestä elämänpäiiristä. Schaferin (1992, 35) mukaan länsimaisen (ja etenkin eurooppalaisen) musiikin historia voitaisiin kirjoittaa uudelleen *seinien* näkökulmasta:

Musiikista on tullut toimintaa, joka vaatii onnistuakseen hiljaisuutta – hiljaisuussäiliöitä, joita kutsutaan musiikkisaleiksi. Se osoittaa piirteitä kultista tai uskonnosta, ja niille, jotka ovat sen ulkopuolella ja joita ei ole initioitu sen rituaaleihin, sen täytyy vaikuttaa oudolta ja epänormaalilta.⁵ (Schafer 1992, 35.)

Jo *The Tuning of the World* -kirjassaan (1977) Schafer ehdottaa, että musiikin tulevaisuus tulee olemaan rajatun musiikin käsitteen sijasta rajattomassa musiikin käsitteessä, joka syntyy musiikin ja ympäristön kohtaamisessa. Schafer mainitsee rajattoman musiikin käsitteen ensimmäiseksi teoreetikoksi ”futuristisen kokeilijan ja todellisen uuden ajan vallankumouksellisen” Luigi Russolon, joka ”keksi pöristäjiä, huristajia ja muita härveleitä sisältävän hälyorkesterin”. (Schafer 1994, 110–114.)

Schaferin mukaan Russolon kokeilut merkitsivät käännekohtaa kuuntelemisen historiassa, kauneuskäsityksen täyskäännöstä. Hän ei erittele käännöksen sisältöjä kovin tarkasti mutta toteaa: ”Tämä musiikin ja ympäristön äänten välisten rajojen hämärtyminen saattaa lopulta osoittautua 1900-luvun musiikin kaikkein tärkeimmäksi piirteeksi.”⁶ (Schafer 1994, 111.) Vielä vuonna 1993 Schafer palaa tähän ajatukseen:

Maailman virityksessä esitin, että vuosisadan lopulla musiikki ja äänimaisema tulevat yhdistymään. Olemme nyt saapuneet vuosisadan loppuun; ei ole mitään syytä perua sitä, mitä sanoin. Tarkoitin, että vastaakohtaiset odotuksemme sen välillä, mitä kutsumme musiikiksi ja mitä tarkoitamme ympäristön äänellä, tulevat niin monimutkaisiksi, että nämä aiemmin erilliset alueet tulevat sekoittumaan uudeksi taidemuodoksi.⁷ (Schafer 2001, 58.)

Millainen on tämä uusi taidemuoto, jossa musiikin ja ympäristön väliset rajat käyvät merkityksettömiksi? Ensinnäkin Schaferin musiikillisen ajattelun lähtökohta on, ettei musiikki voi olla vain rajatussa tilassa soitettua instituutioiden määräämää ääntä. Sen sijaan musiikin tulee olla rajatonta, elämisen ääniin sekoittuvaa toimintaa. Jo varhaisessa esseessään ”The Music of the Environment” (suom. ”Ympäristön musiikki”, 1973; ks. Schafer 2004) Schafer julistaa, että maailma, jossa nykyihminen elää, eroaa radikaalisti kaikista aiemmin tunnetuista maailmoista. Hän kuvaa oman lähestymistapansa äänimaisemaan rajattomaksi: hän kohtelee sitä kuin suunnattoman suurena makrokosmisena sävellyksenä, ”joka ansaitsee tulla kuunnelluksi yhtä tarkkaavaisesti kuin Mozartin sinfonia”. (Schafer 2004, 29, 37.)

Schaferin musiikkikäsitys on avantgardistinen, sillä sen mukaan musiikin ei tule perustua ennalta määrättyihin, vakiintuneisiin käsityksiin musiikista, vaan musiikin tulee olla vapaata rajattomuudessaan. Avantgardistinen näkökulma kietoutuu yhteen ekologisen eetoksen kanssa: suljettu musiikin maailma on keinotekoinen, ja sen sijasta on pyrittävä kuuntelemaan koko maailmaa, musiikkia ja kaikkia sitä kehystäviä ääniä – kaikkeutta. Rajattomuus koskee myös Schaferin muusikkokäsitystä, jonka mukaan muusikko on ”kuka tahansa ja mikä tahansa, joka äänтелеe” (Schafer 1994, 5). Nämä Schaferin akustisen ekologian avaus-

teoksessaan esittämissä väitteissä voidaan nähdä yhteys Attalin (2006) ajatukseen *sommittelusta*, jonka mukaan jokaisella ihmisellä tulisi olla oikeus ”luoda oma hälynsä”. Schafer laajentaa sanoman inhimillisen musiikinharjoittamisen ulkopuolelle hahmottamalla musiikillisen todellisuuden rajattomuuden koko potentiaalin, jossa muusikoita ei erikseen välttämättä lainkaan edes tarvita: ”Kuuntele uutta orkesteria: soivaa universumia!” (Schafer 1994, 5.)

Schaferin ajattelussa ihminen on musiikillisessa mielessä toissijainen mutta ekologis-poliittisessa mielessä keskeinen hahmo maailman säveltäjänä. *Tuning of the World* -kirjan loppuluvussa ”Kohti akustista suunnittelua” hän toteaa maailman äänimaiseman jo sinällään olevan suunnattoman suuri sävellys, joka levittäytyy ympärillemme loputtomana. Me olemme samanaikaisesti sen yleisö, esiintyjät ja säveltäjät. Päätämme itse, ”mitä ääniä haluamme säilyttää, vahvistaa ja lisätä”. (Schafer 1994, 205.) Tämä Schaferin ajatus, jonka voisi tulkita myös käsitetaiteelliseksi kokeiluksi, toimii lähtökohtana akustiselle ekologialle. Se on tutkimusta, joka tarkastelee akustisen ympäristön vaikutuksia siinä elävien olentojen fyysisiin reaktioihin tai käyttäytymismalleihin ja jonka päätaavoite on kiinnittää huomiota äänimaiseman epätasapainoihin mahdollisine epäterveellisine tai haitallisine vaikutuksineen. (Schafer 1994, 271.) Musiikinesteettisen ja ekologisten ajattelun yhteenkietoutuminen on tässä niin vahva, että niiden välisiä eroja on mahdoton enää hahmottaa. Tämän seikan voisi nähdä yhdeksi musiikin avantgardistisen ekologian oletusarvoksi.

Kuuntelemisen harjoittaminen: Pauline Oliveros

Yhdysvaltalainen Pauline Oliveros oli elektronisen ja kokeellisen musiikin säveltäjä, harmonikan soittaja, avantgardisti ja äänifilosofi, joka on vaikuttanut merkittävästi kokeelliseen musiikkiin Yhdysvalloissa 1960-luvulta alkaen. Oliveros toimi aktiivisesti paitsi poliittisen taiteen ja elektronisen musiikin säveltäjänä ja esittäjänä myös San Francisco Tape Music Centerin johtajana sekä Kalifornian yliopiston professorina. Oliverosin sävellystyön perusta oli 1960-luvulta alkaen kuuntelemisessa, joka 1990-luvulla hahmottui erityiseksi syväkuuntelun metodiksi

(engl. *Deep Listening*) ja sittemmin samannimiseksi instituutioksi, joka kattoi kuuntelemisen koulutusohjelman sekä orkesteri-, työpaja- ja rettiittitoimintaa.

Oliverosin syväkuuntelu voidaan ymmärtää kuuntelemisen sekä äänellisen olemassa olemisen harjoitteluohjelmaksi. Sen pyrkimyksenä on, nimensä mukaisesti, *syvä* kuunteleminen. Oliveros painotti kyseessä olevan nimenomaan harjoitteen: kuuntelija ei voi koskaan tulla valmiiksi. (Oliveros 2005; ks. myös von Glahn 2013, 120.) Oliveros kuvaili syväkuuntelun merkitystä itselleen näin:

Minulle syväkuuntelu on elämänmittainen harjoite. Mitä enemmän kuuntelen, sitä enemmän opin kuuntelemaan. Syväkuuntelu sisältää pyrkimyksen mennä kuullun pintakerroksen alle ja laajentaa äänen kenttää, mikä sitten kenenkin käsitys siitä on. Se on tapa olla yhteydessä akustiseen ympäristöön ja kaikkiin sen asukkaisiin.⁸ (Ks. von Glahn 2013, 120.)

Syväkuuntelun lähtökohta on aivan tavallinen, arkipäiväinen ja väistämätön kuunteleminen. Oliveros kertoi olleensa kuuntelija jo lapsena, jolloin hän oli kiinnostunut etenkin luonnon, sammakoiden, lintujen ja hyönteisten äänistä kotiseudullaan Texasin Houstonissa. Lukioikäisenä hän havahtui sisäisen äänimaiseman olemassaoloon, ääniin, joita hänen mielensä tuotti ja jotka synnyttivät halun säveltää. Vielä sävellystä opiskellessaankaan Oliveros ei kuitenkaan kokenut nuottien kirjoittamista oikeaksi tavaksi ilmentää sisäisiä ääniään. Sävellyksenopettajansa kehoituksesta hän ryhtyi improvisoimaan ja äänittämään soittoaan. Siitä tuli hänen työskentelymetodinsa. (Oliveros 2005, xvi.)

Oliverosin syväkuuntelun taustalla on avantgardistisen eetoksen mukainen klassisen muusikkokäsityksen kritiikki. Kirjassaan *Deep Listening: A Composer's Sound Practice* (2005, suom. ”Syväkuuntelu. Säveltäjän ääniharjoitus”) hän kytkee syväkuuntelun kokemuksiinsa säveltäjänä, esiintyjänä, improvisoijana ja yleisön jäsenenä. Etenkin hän kritisoi klassisen musiikin koulutusta, jossa keskitytään tekniikkoihin ja menneisyyden musiikin esittämiseen improvisoinnin ja uuden musiikin arvostamisen kustannuksella. Oliveros nimesi yhdeksi syväkuuntelun tärkeimmistä tavoitteista rohkaista muusikoiksi opiskelevia nuoria sekä

kaikkia muitakin halukkaita improvisoimaan ja kokeilemaan säveltämistä itse. (Oliveros 2005, xv–xvi.) Tuota tarkoitusta varten hän sävelsi teossarjan *Sonic Meditations* (1971), joka koostuu kahdestakymmenestäviidestä harjoitteesta. Teoksen rakennusaineita ovat keskittyminen, kuunteleminen ja vastaaminen, ja sen tavoitteena on ympäristöstä tietoinen musiikkiesitys.

Oliverosin esittämät kuunteluharjoitteet ovat yksinkertaisia prosesseja, jotka pyrkivät sulauttamaan soittajan ympäristöönsä. Ne ovat esimerkiksi pitkään soitettuja ääniä, kuuntelua sekä havaintoja siitä, kuinka soitetut äänet vaikuttavat soittajaan henkisesti ja fyysisesti. Harjoitteen tekijöinä amatööri- ja ammattimuusikot ovat samanarvoisia, sillä Oliveroksen mukaan ammattimuusikot eivät useinkaan muodosta esiintyessään suhdetta ympäristöönsä tietoisesti kuuntelemalla vaan keskittyvät pikemminkin nuottien lukemiseen, musiikin tulkitsemiseen sekä soittimen motoriseen hallintaan. (Oliveros 2005, xvii–xviii.) Jo esseessään ”On Sonic Meditation” (suom. ”Äänellisestä meditaatiosta”, 1976; ks. Oliveros 1984) Oliveros totesi harjoitteiden kuuluvan kaikille: paitsi kaiken tasoisille muusikoille myös niille, joilla ei ole musiikkikoulutusta. Usein musiikillisesti kouluttamattomat ihmiset onnistuvatkin hänen mukaansa kuuntelemisessa ammattimuusikkoja paremmin. (Oliveros 1984, 156–158.)

Oliveros listaa ympäristötietoisien musiikin tekemisen perusohjeet seuraavasti:

- 1) Varaa vähän aikaa – missä tahansa – istu alas ja sulje silmäsi hetkeksi ja vain kuuntele. Kun avaat silmäsi, kuvittele ”musiikiksi” se mitä juuri kuudit. Myöhemmin yritä muistaa, mitä kuudit, ja ilmaise sitä soittimelasi tai äänelläsi. Tee tämä harjoite niin usein, että alat kuulla maailman musiikkina.
- 2) Toisella kerralla istu alas soittimesi kanssa ja vain kuuntele silmäsi suljettuina. Kun ymmärrät sen mitä kuulet ”musiikkina”, salli instrumenttisi tai äänesi osallistua tuohon musiikilliseen virtaan. Lopeta kun musiikki loppuu. Tätä kutsun tuetuksi improvisoinniksi.
- 3) Kuuntele lempikonettasi ja soita sen mukana. Tämä harjoite kannattaa tehdä myös sellaisten äänien kanssa, joista et pidä.

4) Kuuntele lempiäänimaisemaasi luonnossa ja soita sen mukana. Tämä harjoite kannattaa tehdä kaikenlaisten äänimaisemien kanssa – hyvin hiljaisten tai äärimmäisen meluisten. (Oliveros 2010, 295.)⁹

Teemat, jotka nousevat ohjeissa ylitse muiden, ovat pyrkimys musiikin ja ympäristön sulauttamiseen sekä musiikin tekemisen lähtökohtainen kuuluminen kaikille. Syväkuuntelun päämääriä selkeyttää myös Oliverosin kuvaus esitystilanteesta. Lavalle tullessaan hän aluksi pelkästään kuuntelee pyrkien laajentamaan tietoisuutensa kaikkiin tilassa ja tapahtumassa läsnä oleviin ääniin. Soittaminen alkaa ympäristön asettamista ehdoista; hän ei päätä ennalta, mitä soittaa. Hän pyrkii niin tiiviiseen yhteyteen tilan kanssa, että havaitsee vasta millisekuntauksen kuulemisen jälkeen, mitä juuri soitti. Näin musiikki voi syntyä ikään kuin hänellä itsellään ei olisi sen kanssa muuta tekemistä kuin toimia äänen läpikulkuväylänä. (Oliveros 2005, xix.)

Oliveros laajensi syväkuuntelun metodinsa koskemaan myös kollektiivista improvisaatiota kirjoituksessaan ”The Collective Intelligence of Improvisation” (suom. ”Improvisaation jaettu tietoisuus”; Oliveros 2010). Siinä kuunteleminen soittamisen metodina laajenee jaetuksi tietoisuudeksi, joka syntyy soittajien ollessa avoimia sisäisille ja ulkoisille äänellisille vaikutelmille. Jokainen keskittyy oman kehonsa tietoon seuraten ajatusta, jonka mukaan keho reagoi aivoja nopeammin. Kehollaan soittaessa on mahdollista tuntea musiikin tapahtuvan ilman ajattelua ja kontrollointia, jolloin ”se vain virtaa”. Näin voidaan tuoda kuuluvaksi esikielellisestä, alkukantaisesta tietoisuudesta syntyvä musiikki, ja muutokset voivat toimia maailmayhteisön ja planetaarisen tietoisuuden välittäjinä. (Oliveros 2010, 293.)

Syväkuunteleva muusikkokäsitys on traditiokriittinen samalla tapaa kuin Attalin ja Schaferinkin musiikkia koskeva ajattelu: musiikin tekemisen ei tule perustua historiallisesti muovautuneisiin lakeihin ja oikeanlaisen musiikin määritelmiin vaan kuuntelemiseen ja avoimuuteen. Rationaalisen järjen ylittävä musiikkifilosofinen ajattelu on epäilemättä karannut kauas Attalin historiallisesta materialismista, jossa tavoitteena on palauttaa musiikkituotanto takaisin elitistisistä instituutioista ja kapitalistisen yhteiskunnan rakenteista riippumattomaan tavallisen elämän piiriin. Oliverosin tavoitetta voi pitää jopa tälle tavoitteelle vas-

takkaaisena, sillä syväkuuntelun täydellisen omaksumisen voi nähdä tarkoittavan myös musiikkituotannon irrottamista perinteisestä tekijä-funktiosta soittajien tullessa planetaarisen tiedon välittäjiksi. Päämäärä kyseenalaistaa länsimaiselle musiikkikulttuurille keskeisen muusikon intendenttien merkityksen ja edustaa cageaista kokeellista ajattelua, jossa ääni pyritään irrottamaan egosentrisistä lähtökohdista. Musiikkiteoksen tuli olla paikka, jossa ”luonto saattoi toimia omalla tavallaan” (esim. Cage 1993, 56). Sellaisessa musiikissa äänet eivät ole säveltäjän tai muusikon yksilöllisten halujen, tarpeiden ja toiveiden ilmausta vaan pelkkiä ääniä, sellaisia kuin ne milläkin hetkellä sattuvat olemaan (Cage 1993, 56). Huomio musiikin määrittymisessä siirtyy muusikoiden tuottamista äänistä ympäristön ääniin. Tämän voi nähdä edustavan ekomusikologista ”ei-etiikkaa”, joka Juha Torvisen (2013, 7) sanoin ”ei pidä inhimillistä näkökulmaa ja intressiä suhteessa luontoon ja ympäristöön millään tavalla erityisenä, ensisijaisena tai edes välttämättömänä”.

Lopuksi

Olen edellä hahmotellut kolmen ajattelijan – Jacques Attalin, R. Murray Schaferin ja Pauline Oliverosin – tekstien kautta kokeellisen musiikin ekologista juonnetta. Olen tuonut esille kolme erilaista näkökantaa, joita yhdistää musiikin säveltämisen ja esittämisen uudelleen ajattelemisen, pyrkimys kumota länsimaisen musiikin konventionaalisia tapoja, lakeja ja uskomuksia sekä luoda puitteita uudenlaiselle musiikkituotannolle. Ennen kaikkea näkemykset kielivät vuosituhannen vaihteeseen ajoittuvasta musiikin harjoittamista ja siten koko musiikin käsitettä koskevasta paradigman muutoksesta, joka on nähtävissä musiikin koko kentällä ruohonjuurirakenteista levyteollisuuteen ja muusikkokoulutukseen.

Esimerkiksi musiikin paradigmaattisesta muutoksesta voidaan nähdä vaikkapa omaehtoisen musiikkituotannon voimakas kasvu etenkin underground-kulttuurin alueella sekä uudenlaisten musiikin tuotantotapojen, kuten artikkelissa esitellyn kokeellisuuden, yhä laajempi hyväksyminen myös perinteisen akateemisen musiikkikulttuurin piirissä. Yhdeksi heijastumaksi tällaisen ajattelun uuttumisesta taide- ja kulttuu-

rielämään voidaan mainita myös instituutioihin laajasti levinnyt ”taide kuuluu kaikille” -ajattelu. Se henkii 1970-luvun marxilaista ”taide kuuluu kansalle” -ajattelua, joskin nyt epämarxilaisesti myös markkinaideologian käyttöön valjastettuna taidelaitosten sloganina.

Ekologinen kokeellinen eetos saa voimansa musiikin merkityksen laajentumisesta. Musiikki riisutaan valtarakenteista ja huomio kiinnittyy yksittäisen muusikon tai säveltäjän sijasta sekä inhimilliseen että ei-inhimilliseen luontoon, ympäristöön, maailmaan ja sen ulkopuolelle. Musiikkia ajatellaan uudelleen ihmisen käsityskyvyn rajoja koetellen.

Viitteet

¹ Tämä muun muassa filosofi Herbert Marcusen (1898–1979) taideteorian (Marcuse 1969; 2011) lähtökohdista rakentamani tulkinta avantgardistisen kokeellisuuden luonteesta toimii tässä artikkelissa taiteellisen kokeellisuuden määritelmänä tarkastellessani avantgardistisen ja ekologisen ajattelutavan yhtymäkohtia. Tarkemmin tästä ks. esim. Tiekso 2013, 274–277; kokeellisuudesta musiikissa ks. myös Nyman 1999; Saunders 2009; Demers 2010.

² G7-ryhmän kokouksissa seitsemän suuren teollisuusmaan (Iso-Britannia, Yhdysvallat, Kanada, Japani, Saksa, Ranska ja Italia) valtiovarainministerit keskustelevat taloudesta ja politiikasta ryhmän jäsenmaiden näkökulmista.

³ Teosta ei ole suomennettu. Kirjan nimi voidaan suomentaa muotoon ”Hälyt. Kirjoitus musiikin poliittisesta ekonomiasta”. Käytän tässä artikkelissa teoksen vuonna 1985 ilmestynyttä englanninnosta *Noise: The Political Economy of Music* (Attali 2006) mutta viittaan kirjaan suomenkielisellä nimellä *Hälyt*.

⁴ ”The final question will be: is the soundscape of the world an indeterminate composition over which we have no control, or are *we* its composers and performers, responsible for giving it form and beauty?”

⁵ ”Music has become an activity which requires silence for its proper presentation – containers of silence called music rooms. It exhibits the signs of a cult or a religion, and to those outside who have not been initiated to its rituals it must appear strange and abnormal.”

⁶ ”This blurring of the edges between music and environmental sounds may eventually prove to be the most striking feature of all twentieth-century music.”

⁷ ”In *The Tuning of the World* I predicted that by the end of the century music and the soundscape would draw together. We have passed the end of the century and

there is no need to retract what I said. I meant that the reciprocal influences between what we call music and what we refer to as environmental sound would become so complex that these hitherto distinct genera would begin to syncretize into a new art form.”

⁸ ”For me Deep Listening is a lifetime practice. The more I listen the more I learn to listen. Deep Listening involves going below the surface of what is heard and also expanding to the whole field of sound whatever one’s usual focus might be. This is the way to connect with the acoustic environment and all that inhabits it.”

⁹ Kaikkien artikkelin vieraskielisten lainausten suomennokset T. T., jollei toisin ilmoiteta.

Lähteet

Attali, Jacques. 2006. *Noise: The Political Economy of Music*. Käänt. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press. Ilmestyi alun perin 1985 nimellä *Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique*.

Bürger, Peter. 2004. *Theory of the Avantgarde*. Käänt. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press. Ilmestyi alun perin 1974 nimellä *Theorie der Avantgarde*.

Cage, John. 1993. Themes and Variations. Teoksessa *Composition in Retrospect*, 53–171. Cambridge: Exact Change. Ilmestyi alun perin 1982.

Carrá, Carlo. 1913. *La Pittura dei suoni, rumori e odori*, <http://www.futurismo.altervista.org/manifesti/pitturaSuoni.htm>. (Sivuilla käyty 27.11.2015.)

Carson, Rachel. 1963. Äänetön kevät. Käänt. Pentti Jotuni. Helsinki: Tammi. Ilmestyi alun perin 1962.

Demers, Joanna. 2010. *Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. New York: Oxford University Press.

Engström, Andreas & Torvinen, Juha. 2013. Musiikintutkimus ja kulttuurinen ympäristökriisi – Aaron S. Allenin haastattelu. *Musiikin suunta* 35 (1): 49–54.

Garrard, Greg. 2004. *Ecocriticism*. London: Routledge.

Glahn, Denise von. 2013. *Music and the Skillful Listener: American Women Compose the Natural World*. Bloomington: Indiana University Press.

Hautamäki, Irmeli. 2003. *Avantgarden alkuperä*. Helsinki: Gaudeamus.

- Marcuse, Herbert. 1969. *An Essay on Liberation*. Boston: Beacon Press.
- . 2011. *Taiteen ikuisuus*. Käänt. Ville Lähde. Tampere: Niin & Näin. Ilmestyi alun perin 1977 nimellä *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Aesthetik*.
- McClary, Susan. 2006. Afterword: The Politics of Silence and Sound. Teoksessa Attali, Jacques, *Noise: The Political Economy of Music*, 149–158. Minneapolis: University of Minnesota Press. Ilmestyi alun perin 1985.
- Nyman, Michael. 1999. *Experimental Music: Cage and Beyond*. Cambridge: Cambridge University Press. Ilmestyi alun perin 1974.
- Oliveros, Pauline. 1984. On Sonic Meditation. Teoksessa *Software for People: Collected Writings 1963–80*, 138–157. Baltimore: Smith Publications. Ilmestyi alun perin 1973.
- . 2005. *Deep Listening: A Composer's Sound Practice*. Lincoln, NE: Deep Listening Publications.
- . 2010. The Collective Intelligence of Improvisation. Teoksessa *Arcana V: Music, Magic and Mysticism*, toim. John Zorn, 292–296. New York: Hips Road.
- Russolo, Luigi. 2018. *Hälyjen taide*. Käänt. & esipuhe Tanja Tiekso. Helsinki: Tutkijaliitto. Ilmestyi alun perin 1916 nimellä *L'arte dei rumori*.
- Saunders, James, toim. 2009. *The Ashgate Research Companion to Experimental Music*. Farnham & Burlington: Ashgate.
- Schafer, R. Murray. 1992. Music, Non-music and the Soundscape. Teoksessa *Companion to Contemporary Musical Thought 1*, toim. John Paynter & Tim Howell & Richard Orton & Peter Seymour, 34–46. London: Routledge.
- . 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books. Ilmestyi alun perin 1977 nimellä *The Tuning of the World*.
- . 2001. Music and the Soundscape. Teoksessa *The Book of Music and Nature: An Anthology of Sounds, Words, Thoughts*, toim. David Rothenberg & Marta Ulvaeus, 58–68. Middletown: Wesleyan University Press. Ilmestyi alun perin 1993.
- . 2004. The Music of the Environment. Teoksessa *Audio Culture: Readings in Modern Music*, toim. Christopher Cox & Daniel Warner, 29–39. New York: Continuum. Ilmestyi alun perin 1973.
- Tiekso, Tanja. 2013. *Todellista musiikkia. Kokeellisuuden idea musiikin avantgarde-manifesteissa*. Helsinki: Osuuskunta Poesia.

———. 2018. Esipuhe. Teoksessa Russolo, Luigi, *Hälyjen taide*. Käänt. Tanja Tiekso, 9–21. Helsinki: Tutkijaliitto.

Torvinen, Juha. 2007. *Musiikki ahdistuksen taitona. Filosofinen tutkimus musiikin eksistentiaalis-ontologisesta merkityksestä*. Helsinki: Suomen musiikkitieteellinen seura.

———. 2013. Ekomusikologia, tutkimus ja paha etiikka. *Musiikin suunta* 35 (1): 4–7.

Miltä maailmanloppu kuulostaa? Postapokalyptinen ambient antroposeenin musiikkina

Ihmisen on yhtä vaikea kuvitella apokalyptista melua kuin täydellistä hiljaisuutta. Molemmat kokemukset ovat mahdollisia eläville olennoille vain teoriassa, koska ne rajaavat itse elämää, vaikka niistä voi muodostua myös tiedostamattomia päämääriä erilaisten yhteiskuntien toiminnalle.

R. Murray Schafer (1994, 28).¹

Tuomiopäivän pasuuna, kosminen lysähdys, kaiken elämän hiipumisesta syntyvä hiljaisuus... Uskonnolliset, kosmologiset ja ekologiset maailmanlopun skenaarit sisältyvät kukin oman äänimaisemansa. Maailmanloppu voi tarkoittaa ihmiskunnan, maapallon elonkehän, itse planeettamme tai koko universumin tuhoa – tai se voi tarkoittaa tuntemamme maailman katoamista. Geologien alun perin holoseenin seuraajaksi ehdottama, planetaarisen ihmisvaikutuksen aikaa tarkoittava käsite *antroposeeni* kytkeytyy maailmanloppuun juuri ekologisessa kehityksessä sekä viimeksi mainitsemassani, tuntemamme maailman lopun merkityksessä. Antroposeenissa ihminen vaikuttaa ilmastoon, vesi- ja jääkehään, elonkehään sekä maa- ja kallioperään vaarantamalla koko maapallojärjestelmän toiminnot. (Steffen et al. 2015; Toivanen & Peltari 2017.) Tämän parhaillaan käynnissä olevan muutoksen myötä äänimaiseman täyttävät antropogeeniset, ihmislähtöiset äänet.

Useimpiin kulttuureihin kuuluu olennaisena osana käsitys siitä, kuinka eletty todellisuus tulee tulevaisuudessa päättymään. Eskatologisissa malleissa loppu on apokalyptinen eli salaisuudet paljastava, tuo-

mion jakava ja järjestyksen palauttava. Länsimaaisessa kulttuurissa viime aikoina yleistyneistä kirjallisista ja audiovisuaalisista maailmanlopun kuvauksista käytetään yleisesti nimitystä postapokalypsi. Tämän genren tunnettuja edustajia ovat esimerkiksi Margaret Atwoodin romaanin *The Year of the Flood* (2009), Cormac McCarthyn romaanin *The Road* (2006) sekä sen pohjalta tehty, John Hillcoat'n ohjaama samanniminen elokuva (USA 2009), tv-sarjat *Jericho* (2006–2008) ja *The Walking Dead* (2010–) sekä videopelisarja *Fallout* (1997–). Postapokalypsi viittaa jo nimessäänkin sekularisoituneen kulttuurin tapaan hahmottaa maailmanloppu välivaiheena, jonka jälkeen taistelu olemassaolosta jatkuu muuttuneissa olosuhteissa. Tässä näkemyksessä maailmanloppu on historiallinen katkos tai murrosvaihe, ei kaiken eikä edes ihmisen loppu.

Postapokalypsin tematiikka on esillä myös nykypäivän musiikissa, varsinkin marginaalisemmissä elektronisen musiikin genreissä kuten power electronicsissa (Haus Arafna), electronic body musicissa (Suicide Commando) ja industrial technossa (Winterkälte) tai toisaalta vaikkapa black metallissa (Abruptum, Kanto Arboretum, Cyber Baphomet). Maailmanlopun aiheet vaihtelevat zombiapokalypsista ja antikristillisesti tulkitusta Harmageddonista toksisen tuhon visioihin tai luonnon kostosta seuraavaan ihmisen tuhoon. Dark ambient -genressä on 2000-luvun aikana ilmestynyt joitakin teoksia, joissa postapokalypsin tilanteen syytä ei suoraan tuoda ilmi musiikkiin liittyvissä tekstuaalisissa sisällöissä (nimet, sanoitukset) tai oheismateriaaleissa (levynkansitekstit, verkkosivustot) mutta joissa itse musiikki rajautuu pelkästään ihmislähtöisiin tai ihmislähtöisiksi tulkittaviin ääniin. Tällaisen rajauksen perusteella musiikin esittämässä maailmassa ei-inhimillinen orgaaninen elämä² on lähes tyystin tuhoutunut. Jäljelle ovat siis ihmisten lisäksi jääneet heidän rakentamansa infrastruktuuri ja koneet sekä materiaalin ympäristö maa-aineksineen, ilmavirtoineen ja ei-inhimillisen elämän rippeineen. Kyseisen tilanteen voi ymmärtää maailmanlopuksi, johon antroposeeni johtaa.

Artikkelissani tarkastelen kahta postapokalypista dark ambient -teosta, New Risen Thronen *Whispers of the Approaching Wastefulness* -levyä (2007) sekä Cities Last Broadcastin *The Cancelled Earth* -levyä (2009). Ne ovat äänitallenteista sekä akustisin soittimin ja elektronisin

laittein luoduista sävelistä koostettuja teoksia, joiden aiheena on ihmiskunnan tai luonnon tuho. Sijoitan näiden levyjen äänimaisemat osaksi laajempaa kulttuuristen postapokalypsien esiinnousua ja analysoin niitä konemusiikin tutkimuksen sekä tämänhetkisen posthumanistisen ympäristöfilosofian konteksteissa. Kysyn ensinnäkin, miten äänen, materiaalisen maailman ja ihmisen suhteet jäsenyivät New Risen Thronen ja Cities Last Broadcastin postapokalypsisissa teoksissa. Toiseksi kysyn, mikä on ei-inhimillisen luonnon paikka ja merkitys näissä äänen, maailman ja ihmisen lopunaikaisissa suhteissa.

Keskeiset käsitteeni ovat maailmanlopuksi tulkittavan murroskohdan jälkeistä luontokulttuurista aika-tilaa jäsentävä *postapokalypsi* sekä musiikillis-esteettisiä ja ontologis-eettisiä merkityksiä yhteen kytkevä *immersio*. Näistä käsitteistä jälkimmäinen esiintyy nykyään tiheään musiikintutkimuksessa ja viittaa usein juuri ambientin ja muun elektronisen musiikin upottavaan, sulauttavaan ja ympäröivään luonteeseen (esim. Ingram 2010). Apokalypsia käsittelevän tutkimuskirjallisuuden avulla määrittelen postapokalypsin analyttisenä käsitteenä ja kytken sen yhteen immersion kanssa. Näin immersio laajenee musiikintutkimuksellisesta upottavuuden merkityksestä ontologiseksi ja eettiseksi sekoittumiseksi, joka postapokalypsissa on aina jännitteistä: ihminen on ja ei ole osa maailmaa, joka tuhoutuu, ja ihminen on ja ei ole osa luontoa, joka kuolee. Teoreettisesti perustan sekä immersion että postapokalypsin käsitteet erityisesti Timothy Mortonin (2007; 2010; 2013) taiteentutkimuksellisiin ja ympäristöfilosofisiin käsitteellistysiin.

Aloitan esittelemällä New Risen Thronen ja Cities Last Broadcastin teokset dark ambient -genren edustajina sekä suhteuttamalla ne apokalypsia käsittelevään tutkimuskirjallisuuteen ja postapokalypsia koskeviin kysymyksiin. Seuraavaksi siirryn äänten, materiaalisen maailman ja ihmisen suhteisiin aineistossani ja nostan postapokalypsin rinnalle immersion käsitteen. Artikkelini viimeistä edellisessä osiossa immersio laajenee inhimillisen ja ei-inhimillisen elämää ja kuolemaa sekä lajirajat ylittävää tuhoa jäsentäväksi käsitteeksi. Lopuksi arvioin postapokalypsin musiikin ja ajattelun mielekkyyttä suhteessa todellisiin maailman, luonnon tai ihmiskunnan loppua koskeviin uhkakuviin.

Lopun ajan ääniä

Dark ambient on nimensä mukaisesti melankolista ja synkkää. Elektronisin laittein tuotettua ainesta yhdistellään toisinaan akustisiin soitimiin tai ympäristöstä äänitettyihin ääniin, ja ääniä käsitellään usein siten, että niiden alkulähteen tunnistaminen on vaikeaa tai mahdotonta. Rytmisiä rakenteita käytetään dark ambientissa vaihtelevasti ja usein harvakseltaan. Ambientin tavoin dark ambient on ympäröivään, tilalliseen kokemukseen tähtäävää musiikkia, joka luo vaikutelman etu- ja taka-alan sekoittumisesta. Ambient-termin musiikkiin ensimmäisenä liittänyt ja genren syntyyn ja vakiintumiseen vahvasti vaikuttanut muusikko Brian Eno (2013, 96) kuvaili ambientia ajallisin sekä ennen kaikkea tilallisin termein: ambient on jatkuvaa, katkoksetonta, ympäröivää ja tilallista upottavuuteen ja eksyttävyyteen asti.

Kokeellista elektronista musiikkia tutkinut Joanna Demers korostaa hänkin ambientin paikallisia aspektoja. Enon *Music for Airports* -teokseen (1978) viitaten Demers luonnehtii ambientia toisteiseksi, harmonisesti tonaaliseksi, katkoksettomaksi, viivähteleväksi ja päämäärättömäksi musiikiksi, jonka melodiat ovat periaatteessa loputtomia (Demers 2010, 117). Dark ambientin affektiivinen voima liittyy juuri näihin Enon ja Demersin mainitsemiin häilyvyyden, sekoittuvuuden ja ympäröivyyden aspekteihin, jotka dark ambientissa ovat luonteenomaisesti joko eteerisen melankolisia tai voimakkaimmillaan hyökkäävän aggressiivisia. Musiikkia ja äänimaisemia tarkastelevassa *Ocean of Sound* -teoksessaan David Toop (1996, 69) kirjoittaa dark ambientista:

Kaukana alastomista vartaloista, elonkirjosta ja trooppisen sademetsän yhteisöllisestä taista, syvällä tuomitussa suurkaupungissa, urbaanissa nykyhetkessä melu ammentaa sitkeästi pimeiden voimien metaforisesta lähteestä. *Fin de milléniumin* näyt lävistävät ihon. Viime aikoina termit kuten grunge, black metal, grindcore, jungle, the darkside tai dark ambient on liitetty musiikkeihin, jotka ovat raivoisia, vääristyneitä, sairalloisia, pahoja tai piinaavia.³

Toopin luonnehdinta dark ambientista ja muista synkemmistä musiikkityyleistä urbaaneina on osuva. Dark ambientissa harvemmin kuu-

luu muille ambientin muodoille tyypillisiä luonnonääniä, kuten linnunlaulua, veden solinaa tai muita rauhoittaviksi ja positiivisiksi tulkittavia ääniä, joihin Toop viittaa yllä olevassa lainauksessa leikkisästi alastomuuden, luonnon moninaisuuden ja sademetsän assosiaatioilla. Monet dark ambient -artistit sijoittavat musiikkinsa urbaaneihin rappeutuviin maisemiin, erilaisiin hengellisiin tai groteskeihin tiloihin tai toisaalta ulkoavaruuteen. Kansitaiteessa, nimistössä ja mahdollisissa sanoituksissa, verkkosivuilla ja muissa oheisteksteissä korostuvat erilaiset ihmisyyden tai elämän rajatilat sekä tuonpuoleisen läheisyys. Myös New Risen Thronen *Whispers of the Approaching Wastefulness* ja Cities Last Broadcastin *The Cancelled Earth* sijoittuvat ääntensä ja jälkimmäinen laulun nimienkin perusteella ihmisen rakentamiin ympäristöihin, lähinnä kaupunkitiloihin. Molemmat levyt on julkaissut kanadalainen levy-yhtiö Cyclic Law, joka on erikoistunut kansainväliseen kokeelliseen elektroniseen ja elektroakustiseen musiikkiin.

New Risen Throne on italialaisen Stielh-taiteilijanimellä esiintyvän artisti-suunnittelija Gabriele Pancin dark ambient -projekti, jolta on ilmestynyt yhteensä kymmenen solo-, split- tai yhteisalbumia. *Whispers of the Approaching Wastefulness* -levyn pääasiallista konseptia ja tunnelmaa luonnehditaan yhtiön sivuilla askeliksi tai matkaksi kohti tietoisuutta kaiken päättymisestä. Levyn nimessä esiintyvät kuiskaukset ilmentävät epäilyksiä ja ajatuksia vallitsevasta rappiosta ihmisten ympärillä ja sisimmässä, ja tuhlaavaisuus (engl. *wastefulness*) viittaa loppuun, katoamiseen ja unohtumiseen. Samassa tekstissä avataan myös levyn kolmiosaista rakennetta ("Signs of the approaching wastefulness I–III"), jonka osiot kuvaavat tietämättömyyttä lähestyvistä uhasta, lopun uhan tiedostamista ja lopulta tuhon vääjäämättömyyttä. (Cyclic Law 2007.)

Levyn sisäkannessakin esiintyvä sana *signs*, merkit, voi toimia kuunteluohjeena, jolloin äänimassasta kulloinkin erottuvat äänet toimivat tuhoa oireilevina, tuhosta kertovina ja tuhon lopullisuuden avaavina merkkeinä. Ensimmäinen osio sisältää raidat "Sign of the Approaching Wastefulness (I)" ja "Blowing Funeral Chant". Avausraita on voilyymiltaan voimistuvaa, bassosointuista äänimaisemaa, jossa erottuu vuorotellen metallisia ääniä sekä venytetyn, madalletun tai hidastetun

ihmisäänen tapaisia huudahduksia, kutsuja tai kuiskauksia. Kappaleen loppupäässä ihmisäänet muuttuvat osin laulullisemmiksi, kuin äärimmäisen pitkiä vokaalijonoja laulaviksi kuoroiksi. Bassokuvio tuottaa kappaleeseen jonkinasteista rytmiä, joka ei kuitenkaan tunnu etenevän. Loppua kohden syntetisaattoreiden konemaiset äänet muuttuvat yhä hallitsevammiksi. ”Blowing Funeral Chant” -laulun rytmi on tunnistettavampi ja nopeampi metallinen kilkatus, jonka rinnalla kuuluu tuulenkaltaisen mutta selkeästi koneperäinen humina. Pian äänimaisemassa nousee esiin yksittäinen laulava miesääni ja ikään kuin resitoiva taustakuoro. Gregoriaanista kirkkolaulua muistuttavan laulun ja miesäänten hidastahdista yksiaänistä lausuntaa yhdistävän kappaleen vaikutelma on kirkollinen, mutta äänten voimakkaan käsittelyn takia samalla kiero ja outo, vääristynyt. Seuraavissa kappaleissa edellä kuvattuihin aineksiin yhdistyy muun muassa kaikuefektejä sekä alkuperältään tunnistamattomaksi muuntunutta murinaa, huminaa, kolketta ja paisketta.

Cities Last Broadcastin vuonna 2009 julkaistu *The Cancelled Earth* -levy on Kammarheit-projektistaan tunnetun ruotsalaisen Per Boströmin käsialaa. Samalla Cities Last Broadcast -artistinimellä Boström on julkaissut myös vuonna 2016 *The Humming Tapes* -levyn, joka on äänimaisemiltaan aavistuksen moninaisempi. *The Cancelled Earth* koostuu lentokentillä, juna-asemilla, tunneleissa ja siltojen alla vuosina 1999–2007 tehdyistä kenttänauhoituksista (engl. *field recordings*), joita on käsitelty erilaisin menetelmin. Rytmiä elementtejä kappaleissa on tuskin nimeksikään ja ihmisen puhetta muistuttavia ääniä vain muutama. Äänten monotonisuuden ja pitkäkestoisuuden vuoksi Cities Last Broadcastin musiikkia voi luonnehtia myös elektroniseen musiikkiin kuuluvan dronen eli bordunaäänien käsitteen avulla. Joskus omaksi genrekseenkin ymmärretty drone tarkoittaa pitkäkestoista, sävelkulultaan muuttumatonta ääntä, jonka alkuperä on tämän genren sisällä yleensä keinotekoinen, elektronisesti luotu. Joanna Demers jäsentää dronea ajallisuuden kokemuksen korostumisena tai myös problematisoitumisena erotukseksi ambientin paikallisemmasta luonteesta. Pitkään jatkuva, muuttumaton ääni häivyttää käsitystä ajankulusta ja haastaa äänen vaihteluun perustuvia kuuntelutottumuksia. (Demers 2010, 93–96; ks. myös Schaffer 1994, 99.) Ehkä juuri drone-ainesten vuoksi Cities Last Broadcastin

musiikki on New Risen Thronen musiikkiin verrattuna abstraktimpaa, hankalammin liitettävissä mihinkään yksilöitäviin tilallisiin tai tilanteellisiin tekijöihin.

The Cancelled Earth viittaa jo nimellään dystooppiseen tilanteeseen, ja postapokalyptista tulkintaa vahvistaa teoksen ränsistyneitä rakennuksia kuvaava tummasävyinen kansitaide. Levyllä on seitsemän kappaletta, ”Cornerstone”, ”Antenna”, ”Bascule Bridge”, ”Railroom”, ”Deadpost”, ”Cella” ja ”Architecton”. Avausraita haastaa heti kuulijan staattisuudellaan. Kuten Demers (2010, 93) toteaa, drone- eli bordunaäänten kuvaaminen on hankalaa niiden ajallisen keston ja variaation puutteen vuoksi. Kyse on myös kokemuksellisesta haasteesta: kun vaihtelua ei tapahdu, kuulija kiinnittää väistämättä huomionsa äänen muihin ominaisuuksiin, kuten värinään tai korkeuteen (Demers 2010, 93). ”Cornerstone”-kappaleessa bassovoittoisen, metallisena kaikuvan äänen lomassa kuuluu korkeampia, jossain määrin inhimilliseltä kuulostavia ääniä, joiden vääristyneen muodon taustalle voi kuvitella yhtä hyvin naurahduksia kuin kirkaisujakin. Korkeammat äänet alkavat pian jäsentää musiikkia ikään kuin toisiaan seuraavina aaltoina, mutta niiden sointi on edelleen metallinen tai kaiunomainen.

Lähteen nimeämisen vaikeus on varsinkin Cities Last Broadcastin tapauksessa kiinnostavaa, koska kuulijalla on tieto äänten konkreettisiin ympäristöihin palautuvasta alkuperästä, mutta se ei tee äänten tunnistamisesta, nimeämisestä tai edes luonnehtimisesta yhtään helpompaa. Planeetta Maa on olennaisella tavalla peruutettu (engl. *cancelled*), tuttu tehty tuntemattomaksi, todelliset äänet vääristelty. Tämä postapokalyptista tilannettakin luonnehtiva tutun muuttuminen kammottavalla tavalla vieraaksi koskee levyssä myös ihmisääntä, kun kappaleissa ”Antenna” ja ”Bascule Bridge” kuuluvat lyhyet, taustaa korkeammat äänet ovat juuri ja juuri tunnistettavissa ihmisen puheeksi.

Sekä New Risen Thronen että Cities Last Broadcastin musiikissa ei-inhimillisten olentojen tai yleisemmin luonnon ääniä ei siis kuulu, ja teosten nimissä esiintyy loppuun ja kuolemaan liittyviä ilmaisuja. On kyse lähenevästä lopusta tai viimeisistä äänistä. Viitekehys on apokalyptinen tai oikeammin postapokalyptinen. Termejä on syytä tarkentaa, koska niillä on vaikutuksensa siihen, miten ihmisten, ei-inhimillis-

ten olentojen, ympäristöjen ja äänten keskinäiset suhteet ja merkitykset tulevat ymmärretyiksi.

Apokalypsista on nykypäivänä olemassa useita tulkintoja, puhutaanpa sitten apokalypsin käsitteestä tai apokalyptisista skenaarioista. Länsimaisessa kulttuurissa apokalypsi viittaa ihmiskunnan kollektiiviseen ja ylihistorialliseen katkokseen, jossa lopun hetki on samalla salaisuukseen paljastumisen ja oikeuden tapahtumisen hetki. Apokalyptisen ajattelun ja kirjallisuuden tarkka alkuperä on kiistanalainen. Juutalais-kristilliseen ajatteluun sulautuneet maailmanlopun näkymät jäljitetään usein 1200-luvulla eaa. (joidenkin arvioiden mukaan n. 500 eaa.) eläneen iranilaisen profeetan Zarathustran ajatteluun. (Collins 1984, 22–23; Cohn 1995; Garrard 2005, 85.) Juutalais-kristillisessä ilmestyskirjallisuudessa ajan loppu käsitetään eskatologisesti: viimeisten aikojen tapahtumiin puuttuu yli-inhimillinen taho, joka korjaa historian kulun, oikaisee vääryyden ja palkitsee hyvän (Collins 1984, 4; Bull 1995, 3).

Apokalypsilla on vetovoimaa myös hengellisen diskurssin ja liikehännän ulkopuolella. Maailmanlaajuinen ympäristöliike on syntyäjoiltaan, 1960-luvulta alkaen suosinut apokalyptista kuvastoa ja kerrontaa. Ekokriitikko Greg Garrard (2005, 7) on tarkastellut apokalypsia ympäristökirjallisuudessa yleisenä luonnon esittämisen trooppina eli mielikuvallisen-ajatuksellisenä rakenteena ja kuvaamisen tapana. Garrard luonnehtii apokalypsin trooppia vertaamalla sitä kristilliseen apokalypsiin. Hän nostaa esille ensinnäkin apokalyptiselle kirjallisuudelle ominaisen moraalisen dualismin eli jaon hyviin ja pahoihin, joka ei ympäristökirjallisuudessa rakennu suhteessa yli-inhimilliseen, transsendenttiin Jumalaan vaan ei-inhimilliseen fyysiseen ympäristöön. Hyvää on se, mikä edistää ympäristön hyvinvointia, ja pahaa se, mikä vaurioittaa ympäristöä. Toisin kuin hengellinen ilmestyskirjallisuus, ympäristöapokalypsitiset kertomukset päättyvät yleensä pahan voittoon. (Garrard 2005, 93–95.) Toiseksi ympäristökirjallisuus hyödyntää Garrardin mukaan apokalyptista retoriikkaa ennakoimalla lopullista tuhoa, ”luonnon kuolemaa”. Kristillisestä apokalypsista poiketen ympäristökirjallisuuden kuvastossa tuho on peruuttamaton. Kolmanneksi ympäristökirjallisuuden apokalyptiikka perustuu tulevan tuhon kuvitteluun ja kristillinen kuvasto sitä vastoin ilmoitukseen, jonka perusta on yli-inhimillinen ja yli-

maallinen. Neljäntenä ympäristöapokalypsin piirteenä Garrard pitää siitä seuraavaa väkivaltaa ja paranoiaa, jotka voidaan liittää myös joihinkin uskonnollisiin lopun ajan liikkeisiin. (Garrard 2005, 86–107.)

Apokalyptisissa kulttuurisissa teksteissä käsitellään luontokäsityksiimme sisältyviä ontologisia, epistemologisia ja eettisiä rajoituksia. Ympäristöfilosofi Yrjö Hailan mukaan luonnon totaalista tuhoutumista koskevat dystopiat hahmottuvat aina inhimillisestä perspektiivistä käsin. Tšernobylin atomivoimalaonnettomuuteen viitaten Haila kiteyttää: ”[k]yse ei ole siitä, kuinka paljon kulttuurin ’ulkoinen luonto’ kestää radioaktiivisuutta, vaan siitä, kuinka paljon kulttuurin ’sisäinen luonto’ kestää sitä”. (Haila 1999, 258.) Ympäristöapokalypseja voi tarkastella Hailan muotoileman ”sisäisen luonnon kestokyvyn” näkökulmasta, jolloin apokalyptisten visioiden tehtävänä on jäsentää ympäristöongelmien syitä ja seurauksia kulloinkin vallitsevien luontoa koskevien käsitysten kautta.

Oireellista on, että nykyisessä populaarikulttuurissa viljellään postapokalypsi-termiä sekä postapokalyptisia visioita *maailmasta maailmanlopun jälkeen* – joko ihmisten kera tai ilman ihmisiä. Oletetaan, että luonnon, ihmisen, rakennetun tai rakentamattoman ympäristön (tai näiden kaikkien) kantokyky kestää lopun jälkeenkin. Kyse voi olla länsimaisesta tavasta ymmärtää luonto itseään korjaavaksi, tasapainonsa palauttavaksi systeemiksi tai tuhoutumattomiksi resursseiksi. Toisaalta loputtoman lopun ajatus voidaan jäljittää myös teknologisiin innovaatioihin sisältyviin tulevaisuudenlupauksiin, joissa meret puhdistetaan nanotekniikalla, johon tarvittavat malmit puolestaan louhitaan Maapallon ilmakehän ulkopuolelta. Niin tai näin, apokalypsiin olennaisesti liittyvä transsendenssi tai ”kohtalon ohjaava käsi” näyttää postapokalypsisissa varsin inhimilliseltä: joko ihminen itse tai ainakin hänen teknologiansa postinhimillisine ”lapsineen” selviää.

Postapokalypsi merkitsee siis ratkaisevaa katkosta ilman ilmestystä ja totuutta – se on loppu, joka kumoutuu jatkumalla lopunjälkeisenä aikana hamaan tulevaisuuteen. Tämä ajatus on läsnä myös antroposeenin käsitteessä, joka ilmentää ihmisen maapalloon jättämää lähtemätöntä jälkeä. Ihmisen jälki on läsnä kaikessa, mitä postapokalyptiseen maailmaan jää jäljelle. Maaperä, vesistö ja ilmasto kaikkine niissä syntyvine ja

kasvavine olioineen ovat ihmisen muuttamia. Ja toisaalta, mikä on hävinnyt, on mitä todennäköisimmin hävinnyt ihmisen toiminnan vuoksi. Tämä koskee myös äänimaisemaa.

Inhimillisen rajoilla

Apokalyptisten tekstien hengellisten, länsimaissa ennen kaikkea raamatullisten merkitysulottuvuuksien kannalta on kiinnostavaa, että New Risen Thronen levyllä kappaleiden nimet ja lauluissa kuuluvat, inhimillisiksi tulkittavat äänet ovat tavalla tai toisella hengelliseen elämään liittyviä. Levyn toisen kappaleen ”Blowing Funeral Chant” olen jo edellä kuvannut muistuttavan gregoriaanista musiikkia. Miesäänen tai -äänten hitaan laulun rinnalla kuuluu hyvin hidasrytmisen, metallinen ja keltonkaltainen soitto. Hiljaa laulun rinnalle ilmaantuu toinen miesjoukko kuin resitoimaan jotakin tekstiä. Kaikki nämä inhimilliset äänet ovat siinä määrin käsiteltyjä, että ne ovat liitettävissä vaikkapa katolisiin messuihin, mutta taustalla jatkuva humina ja äänten vääristyneisyys hämärtää niiden merkitystä: ovatko ne kaikuja menneisyydestä vai symbolisia lähestyvän tuhon ääniä?

Levyn toiseen, tuhon ensi merkkien ilmaantumisesta kertovaan osioon kuuluvaa kappaletta ”Prophet (III)” hallitsee kiivas miesääni, jonka puheen volyyymi, intonaatio, nopeatukset ja hidastukset sekä voimakas sanojen painonvaihtelu luovat assosiaation julkiseen puheeseen – väkijoukon puhutteluun. Puheääni on käsitelty madaltamalla ja vennyttämällä siten, ettei sanoista saa selvää. Paikoin huudoksi kiihtyvä ja rytmikäs ääni kaikuu kappaleessa voimakkaasti, mikä tuottaa vaikutelman rajatusta tilasta sekä mahdollisesti jonkinlaisesta äänentoistolaitteistosta eli puitteista, joissa erilaisten johtajien pitämät puheet usein pidetään. Kappaleen nimen mukaan puhujan voisi tulkita profeetaksi – ääni kuuluisi siis tulevan tuhon julistajalle? Vääristyneen miesäänen rinnalla kappaleessa kuuluu lähteiltään epäselviä, sävelkorkeudeltaan melko tasaisia toisiinsa sekoittuvia huminoita sekä paikoitellen esiin tulevia, volyymiltaan ja sävelkorkeudeltaan nousevia ääniä, jotka muistuttavat väkijoukon kiihtyvää huutoa. Näiden rinnalla kuullaan rytmiltään säännönmukaista kolketta, joka alkaa pian miesäänen noustua etualal-

le ja voimistuu puheen edetessä. Kolkkeen ja siihen satunnaisesti liittyvien korkeiden metallisten kilinöiden rytmi tuntuu etenevältä, vaikka sekin vääristyy kaikujen ja osittaisten toistojen myötä: kuin kahden toisiaan seuraavan junan kolinaa kaanonissa tai raskaan kaluston ja miehistön etenemistä kaikuvassa kaupunkiympäristössä. Tämä kolke jatkuu puheen ja muiden äänten vaiettua, kappaleen loppuun asti.

Seuraava kappale, levyn toisen osion päättävä ”Aporrheton”, tuntuu jatkavan ”Prophet (III)” -kappaleessa kuultua kolketta, mutta hitaammin. Taustalla erottuu ääniä, jotka muistuttavat erehdyttävästi räjähdystä tai hidastettua tykkituloa. Äänimaisema on korostuneen kerrostunut; vaimeampana taustalla tuntuu kuuluvan miesäänien valitusta, mutta sen päälle nousee voimakkaampana erilaisia jyliseviä, kumisevia ja humisevia ääniä. Näiden jälkeen etualan valtaa kaksi ääntä, jotka erotuvat tunnistettavuudessaan ja selkeydessään koko muusta levystä: huilunsoitto ja naisen itku. Amanda Vottan soittama huilusoolo on hyvin hidastempoinen, surumielinen ja sävelkulultaan yksinkertainen. Sen kestäessä miltei koko kappaleen ajan (6:40) etualalle nousee lohduton, täysin autenttisen kuuloinen itku. Kappaleen nimi, ”Aporrheton”, esiintyy useiden kirjoittajien käsialaa olevassa, 1940- ja 1950-lukujen taitteeseen juontuvassa *The Book of Shadows* -teoksessa, joka käsittelee magiaa ja okkultismia. Teos on ollut esimerkiksi wiccalaisten käytössä. Itse sana tulee kreikan kielen sanasta *apórrhētos*, joka viittaa muinaisiin egyptiläisiin ja kreikkalaisiin mysteereihin sekä vain vihityille tarkoitettuihin salaisuuksiin.

New Risen Thronen *Whispers of the Approaching Wastefulness* sisältää viittauksia useisiinkin hengellisiin ja mystisiin teksteihin ja perinteisiin, jolloin niiden apokalyptiset näkemykset rakentuvat osaksi teoksen lopunajan äänimaisemien merkityksiä. Koska äänet ovat vääristyneitä ja viittaukset hienovaraisia, niiden roolia ja viimekätistä merkitystä on vaikea tavoittaa. Ne voivat olla keinoja, joilla ihmiset ovat kautta aikojen tulkinneet sukukuntansa kohtaloita tai koko maailman tai kaiken elämän päämäärää, tarkoitusta ja mahdollista päättymistä. Apokalypsi on perinteisesti viitannut nimenomaan ihmiskunnan kohtaloon ja tarjonnut keinon jäsentää kaoottiselta ja lohduttomalta tuntuvia katastrofeja ja koettelemuksia (Heffernan 2008; Weaver 2009).

Jäsentäminen ja merkityksen antaminen liittyvät myös ambientin kuuntelemiseen. Demersin mukaan kysymys siitä, onko äänillä merkityssisältöjä vai ei, on nykyisessä elektronisessa musiikissa pakkomielteenomainen (Demers 2010, 13). *Listening Through the Noise* -teoksessaan Demers jaottelee erilaisia musiikkityylejä sen mukaan, onko ääni ymmärrettävissä merkiksi, objektiksi vai tilanteeksi. Merkkeinä äänet viittaavat tietynlaisiin ideoihin tai sisältöihin ja objekteina vailla semanttista sisältöä oleviin materiaalisesti vaikuttaviin yksiköihin. Tilanteina äänet ovat vahvasti tilallisia ja kontekstuaalisia ja saavat sisältönsä näistä suhteista tai niiden assosiaatioista. Teoksensa lopussa Demers päätyy kuitenkin korostamaan merkityksellisuuden ja merkityksettömyyden jännitettä kaikessa elektronisessa nykymusiikissa: ääni on yhtä aika materiaallinen ja merkitsevä. (Demers 2010, 161–162.) Postapokalyp-tisen ambientin osalta tämä jännite on sinänsä luonteva, koska äänimaisema ja siinä tunnistettavat äänet ovat raskaankuuloisia, vatsanpohjassa tuntuvia ja ainakin New Risen Thronen musiikissa kuuluvan ihmisen itkun yhteydessä kurkkua kuristavia. Nämä affektiiviset kokemukset eivät ole ristiriidassa musiikissa käsiteltyjen teemojen kanssa.

Demers nostaa myös esille ambientille luonteenomaisen etu- ja takalan erottamattomuuden: mikään musiikissa ei nouse huomion keskiöön, ainakaan pitkäksi aikaa. Tämä johtaa kuuntelijan omien ruumiillisten mahdollisuuksien korostumiseen sekä siten kokemukseen subjektiuden ja objektiuden rajan hälvenemisestä. Musiikkia koskevat havainnot ja musiikin tuottamat ajatukset luovat alati muuntuvaa kokemusvirtaa, jossa itsen ja ulkopuolen jäsentäminen tulee haastetuksi. (Demers 2010, 116–119.) Elektronisessa musiikissa pääosaan nousee siten itse ääni ja sen materiaallinen, koettava luonne (Demers 2010, 161). Tähän piirteeseen useat musiikintutkijat viittaavat puhumalla uppoutumisesta tai sulautumisesta (engl. *immersion*). Brian Enolle upottautuminen on ollut koko ambientin tarkoitus: ”teimme musiikkia, jossa voisi uida, kellua, jonka sisään voisi eksyä” (Eno 2013, 95).⁴ R. Murray Schafer puolestaan ymmärtää upottautumisen tai immersion negatiivisemmin ja liittää sen nimenomaan nykypäiväiseen antropogeenisten äänten ja melun kyllästämään äänimaisemaan, jossa ääni ympäröi kuulijoitaan epämääräisellä, tarkentumattomalla tavalla (Schafer 1994,

117–118). Myös ääniympäristöjä tutkinut David Toop (1996) korostaa nykyaikaisen musiikin ja äänimaiseman upottavuutta. Teoksensa *Ocean of Sound* esipuheen hän päättää seuraavasti: ”Kun maailma on muuttumassa tiedon valtamereksi, musiikista on tullut upottavaa. Kuulijat kelpuvat tuossa meressä; muusikoista on tullut virtuaalimatkailijoita, äänellisen teatterin luoja, kaikkien eetterissä välittyvien signaalien lähettäjiä” (Toop 1996, sivunumeroinaton esipuhe).⁵ Myöhemmin samassa teoksessa Toop (1996, 273) kuvaa upottavuutta yhdeksi 1900-luvun lopun avainsanaksi.

Suomalaisessa tutkimuksessa englanninkielinen käsite *immersion* on käännetty sulauttavuudeksi ja upottavuudeksi ja siihen on kytketty myös valtamerellisyys (engl. *oceanic*) (Torvinen 2012, 25; 2014, 14; Mertsalo 2013; Välimäki 2015, 136–138). Etenkin valtamerellisyys liittyy Susanna Välimäen (2015, 136–138) mukaan subjektiuden kokemukseen ja oman erillisyyden hahmottamiseen. Osin Välimäen tutkimusten pohjalta Sami Mertsalo (2013, 25–26) on pohtinut musiikissa valtamerellisuuden ja sulauttavuuden kokemuksia ympäristötietoisuuden herättäjänä ja päätynt epäilemään, että utopistisina ne voivat olla pikemminkin haitallisia. Myös Juha Torvinen on kirjoittanut musiikin sulauttavuudesta nimenomaan ekomusikologisista lähtökohdista. Vaikka immerssiivisyys saattaa Torvisen (2014, 21–22) mukaan olla musiikillinen keino kokea affektiivisia yhteyksiä ei-inhimilliseen, juuri New Risen Thronen musiikin yhteydessä hän puhuu sulauttavuudesta myös kolkommassa merkityksessä, kokemuksena, joka sulkee kuulijan pelon ja menetyksen tuntemuksiin (Torvinen 2014, 14–15).

Postapokalyptisessa ambientissa sulauttavuus tai upottavuus on vahvasti kokemuksellista, mutta kyse ei ole vain affekteista tai kehollisista tuntemuksista. Kuten edellä esiin nostamieni tutkijoiden näkemyksetkin osoittavat, upottavuutta voi tarkastella myös symbolisempuna tai käsitteellisempänä ilmiönä, joka jäsentää kuulijan suhdetta itseensä ja ympäristöönsä. Upottavuus tai immersio haastaa kokijansa sellaisillakin tavoilla, jotka liittyvät postapokalypsin ekologisiin ja eettisiin ulottuuksiin.

Ontologinen immersio

Yhdysvaltalainen taiteilija ja taiteentutkija Joseph Nechvatal kirjoittaa hankin immersiota, mutta elektronisen nykymusiikin tai äänimaisemien sijaan hän jäsentää immersioilla kaikenlaisia kulttuurisia ilmiöitä Lascaux'n luolien kuvista nykypäivän kuvataiteeseen ja synteettisistä huumeista filosofiaan. Nechvatal kirjoittaa immersiiivisestä melutaiteesta (engl. *immersive noise art*), joka rikkoo kaiken läpäisevänä ja sisään- sä sulkevana representaation järjestyksen esittävän minän ja esitettävän maailman välillä. Immersiivinen melutaide häiritsee merkitysten ymmärtämistä, sävelkulkujen seuraamista ja syy-seuraus-suhteiden tajua, mutta toisaalta se mahdollistaa erilaiset aistimellisten havaintotapojemme uudelleenkytkennät. Siten melutaide toimii vastalääkkeenä helposti tuotettujen ja vastaanotettujen kuvien, äänien ja viestien ahmivalle vastaanotolle. (Nechvatal 2011, 216–218, 227.)

Immersiivisyys eli upottavuus, eksyttävyys ja ympäröivyyden kytkeytyminen Nechvatalin ajattelussa melutaiteen omnijektiivisyyteen, ”kaikkeallisuuteen”. Subjektit ja objektit korvautuvat omnijekteillä, koska jako subjekteihin ja objekteihin rapautuu jatkuvasti maailmallisissa, meluisissa suhteissa. Subjektit tarvitsevat aina objektinsa ja objektit subjektinsa, ja mikä vielä tärkeämpää, nämä polariteetit vaikuttavat toisiinsa, jolloin niiden keskinäiset suhteet vaikuttajana ja vaikutettavana sekä toimijana ja toiminnan kohteena kääntyvät ylösalaisin ja polariteetti hajoaa kaikkeallisuudeksi. (Nechvatal 2011, 27–29, 227–228.) Nechvatalin ajatus omnijektiivisyydestä voidaan osaltaan taustoittaa erilaisiin luonnon ja kulttuurin tai ihmisten ja ei-ihmisten suhteita uudelleenarvioiviin teorioihin, joihin kuuluu olennaisesti vaikuttavuutta tai teki- jyyttä koskeva usjako. Posthumanististen ja uusmaterialististen suun- tausten piirissä puhutaan paitsi ei-inhimillisestä toimijuudesta myös erilaisten ilmiöiden materiaalis-semioottisesta luonteesta, jolloin objek- teiksi tai materiaalisiksi mielletyt asiat jäsentyvät subjekteihin vaikut- tavina tai merkityksiä muokkaavina sekä päinvastoin (esim. Haraway 1997; Latour 2004; Bennett 2010).

Nechvatalin laajentamana immersion käsite viittaa paitsi esteettis- affektiiviseen kokemukseen musiikin tai laajemmin äänielementtien ja

niiden fyysisten vaikuttavuuksien ympäröivyydestä myös tuon ympäröivyyden käsitteelliseen tai filosofiseen luonteeseen. Melutaide on interferenssiä, sekaantumisen ja sekoittamisen taidetta, joka häiritsee ymmärtämistä ja luo uudelleenkytkentöjen mahdollisuuksia. Mitä tämä voisi tarkoittaa postapokalyptisen ambientin kuuntelemisen kannalta?

Ympäristöfilosofi ja taiteentutkija Timothy Morton on tarkastellut luontoaiheisen taiteen ja filosofian suhteita useissa teoksissaan nimenomaan taideteosten ambienssin eli ympäröivyyden sekä ekokatastrofin näkökulmista (esim. Morton 2007; ks. Torvinen 2014). Hän nostaa ambienssin keskeiseksi poeettiseksi periaatteeksi kaikenlaisissa luontoesityksissä: teokset, kuten juuri ambient-musiikki, pyrkivät luomaan simuloidun kokemuksen Luonnosta. Luonto (isolla alkukirjaimella) on tässä ymmärrettävä idealisoiduksi ja romantisoiduksi kokonaisuudeksi, ei konkreettisten ei-inhimillisten olioiden suhdeverkostoksi, josta myös käytetään sanaa luonto (pienellä alkukirjaimella). Toisin kuin Nechvatalin immersio, Mortonin ambienssin poetiikka on, ellei suoranaisten kielteinen, ainakin epäilyttävä ilmiö. Ambienssin poetiikka näet ylläpitää luontoa koskevia luutuneita käsityksiämme, kun taas immersio vaikuttaa käsityksiin hajottavasti. Vaikka Nechvatalin immersio ja Mortonin ambienssi viittaavat molemmat sekoittumiseen ja ympäröivyyteen, käsitteet poikkeavat toisistaan eettisiltä ulottuvuuksiltaan. Ambienssin poetiikkaan on Mortonin mukaan suhtauduttava kriittisesti, koska se ylläpitää luontoa koskevia luutuneita käsityksiämme. Nechvatalin immersio on positiivinen voima, koska se hajottaa tällaisia luutumia.

Ambienssin poetiikkaan kuitenkin sisältyy myös luontokäsityksiämme haastava elementti, joka ambient-musiikin ja sen tutkimuksen kannalta kiinnostavasti tuottaa nimenomaan etu- ja taka-alan tai merkityksellisen ja merkityksettömän välisen jännitteen. Morton tarkoittaa tällä *merkinnäksi* (engl. *re-mark*) nimeämällään elementillä sitä taiteellista keinoa, jolla tietyt asiat tulevat teoksessa merkityksellisiksi, nousevat etualalle (esimerkiksi itku tai kolke New Risen Thronen musiikissa). Merkintä ei liity vain yksittäisen taideteoksen jäsentämiseen, vaan se kytkeytyy myös tapaan, jolla ajattemme ei-inhimillisiä olioita ja luontoa: luontoaiheisessa taiteessa toistaiseksi tai sinänsä merkityksetön materiaallinen maailma saa erityisen jäsennyksen esimerkiksi maisema-

na tai jotakin eläintä esittävänä valokuvana, mutta tämä merkityksellistämisen ei voi olla läpikotaista. Muutoin kohde muuttuu symboliksi eli merkitykseltään kulttuuriseksi eikä enää luontoon, ihmisen koskematomaan alueeseen kuuluvaksi. Luontoaiheinen taide tähtää aina illuusion siit, että luontoa voisi kuvata tai esittää *luontona*. Jännite merkityksellistämisen ja merkityksellistämättä jättämisen välillä kannattelee tätä illuusiota. (Morton 2007, 47–52.)

Merkinnässä on vielä kolmas, eettisempi ja poliittisempi aspekti, joka kytkeytyy Mortonin ekologiseen ajatteluun. Morton nimittäin liitt, merkin, etu- ja taka-alan erottelun myös sis- ja ulkopuolen erotteluun, joka puolestaan laajentuu kulttuurin (ihmisille merkityksellisen) ja kulttuurin ulkopuolisen (ihmisille toistaiseksi merkityksettömän) väliseen erotteluun. (Morton 2007, 53–54, 78.) Moraalifilosofisessa ulottuvuudessaan merkintä tekee ilmeiseksi tämän ulko- ja sisäpuolen erottelun keinotekoisuuden ja satunnaisuuden. Koska kyse on filosofisesta (eettisestä, poliittisesta) eleestä tai vaikutuksesta, tätä merkin, kolmatta ulottuvuutta ei sinällään ole löydettävissä mistään tekstistä tai teoksesta. Aineistoni yhteydessä se on liitettävissä äänten lähteiden tasavertaisuuteen, niiden maalliseen ja maailmalliseen sekoittumiseen post-apokalyptisiksi äänimaisemiksi, joissa jakoa inhimilliseen ja ei-inhimilliseen on lopulta mahdoton – ja turha – tehdä. Vääristyneet huudot voivat kuulua kenelle tai mille tahansa. Toinen tapa kuvata tätä tasavertaisuutta ja sekoittumista olisi juuri Nechvatalin immersio.

Merkintä on paitsi osa ambienssin poetiikkaa myös sen vastalä, ke, koska se eksplikoi luontoa koskeviin taiteellisiin ja ideologisiin jäsenyksiimme liittyvät jännitteet sekä todellisten ei-inhimillisten olentojen olemassaolon näistä jännitteistä riippumattomina. Tämän riippumattoman, vaikuttavan olemassaolon tiedostamista Morton (2007) kutsuu synkäksi ekologiaksi (engl. *dark ecology*). Synkkä ekologia on olemisen ja kärsimyksen jakamista tuhoutuvassa maailmassa kaikenlaisten elollisten olentojen kesken, mutta kyse ei Mortonin termin ole apokalyptisesta ajattelusta. Hän nimittäin tulkitsee ympäristöapokalyptisia ihmisten tapana kuvitella omaa kuolemaa luonnon kuoleman kautta. (Morton 2007, 185.) Tällaisella diskurssilla ei ole Mortonin mukaan mitään tekemistä ei-inhimillisiä olioita tai luontoa koskevan todellisen

huolen kanssa; hän viittaa yleiseen kuvitelmaan, jossa ihmiset jäävät seuraamaan maailmanloppua – usein jopa lohdullisen etäisyyden päästä, vaikkapa television välityksellä. Morton luonnehtii apokalypsia sadistiseksi fantasiaksi. (Morton 2007, 161; ks. myös Morton 2010, 100–101, 125.)

Synkän ekologian luonnehtimisen yhteydessä Morton väittää, että me emme vielä tiedä, ovatko eläimet subjekteja vai eivät, ja juuri tätä epätietoista, epämukavaa aukkoa tai halkeamaa ihmisten ja ei-inhimillisten suhteessa synkkä ekologia vaalii (Morton 2007, 202–203; 2010, 16–17, 69–81). Jos ympäristöapokalypsia tarkastelee Mortonin pimeän ekologian kontekstissa, sen voi ajatella käsittelevän epätietoisuutta, joka liittyy ei-inhimillisten olioiden näkemiseen mahdollisina subjekteina. Tämä näkökulma avaa postapokalyptista ambientia *jaetun katoamisen* musiikkina. New Risen Thronen musiikissa kuuluva ihmisäänten vääristyneisyys enteilee hiipumista ja häviämistä, joka ei-inhimillisten olentojen kohdalla on ehkä jo tapahtunut: eläinten ääniä, puiden havinaa tai vaikkapa veden liplatusta ei voi enää tunnistaa.

Cities Last Broadcastin *The Cancelled Earth* -teoksessa ihmisääniä kuuluu vielä vähemmän. Ne ovat moninkertaisten kaikujen pohjana erottuvia, sävelkorkeudeltaan ja tempoltaan yhden tai parin sanan mittaisiksi mieltäytyviä ilmaisuja, joissa voi erottaa joitakin vokaaliäänteitä muttei selkeitä sanahahmoja. Tämä ihmisäänten häilyvyys on helppo selittää kenttänauhoituksista johtuvaksi: kaikuvissa hallitiloissa (lento-kentällä, juna-asemalla, muissa julkisissa liikenteeseen liittyvissä tiloissa) äänitetyt kuulutukset ovat alun perinkin kaikuvia. Kappaleiden nimissäkin paljastuvat joukkoliikenteeseen ja julkisiin tiloihin liittyvät paikat (esim. ”Cornerstone”, ”Bascule Bridge”, ”Railroom”) assosioituvat toki myös postapokalyptisiin populaarikulttuurin tuotteisiin, kuten TV-sarjoihin ja elokuviin, joissa on vakiintuneesti pakenemista kuvaavia joukkokohtauksia erilaisilla julkisen liikenteen asemilla ja maanteiden solmukohdissa. *The Cancelled Earth* -levyn kappaleissa liikennevälineiden rytmiltään säännönmukaisia ääniä ei kuitenkaan kuulu. Kaiut, huminat, satunnaiset kolahdukset sekä toisinaan etualalle ilmaantuvat korkeammat sävelkulut luovat vaikutelmaa tyhjiyttään ääntelevistä paikoista ja rakennuksista, joissa ei liiku tai ole enää mitään elollista.

The Cancelled Earth -levyn toinen ja kolmas raita, ”Antenna” ja ”Bascule Bridge”, ovat levyn ainoat kappaleet, joissa kuuluu jotakin ihmisääntä muistuttavaa. ”Antenna” on perustaltaan kohinamainen, hitaasti voimistuvaa ja heikentyvää matalaa ääntä sekä välillä korkeita pulssimaisia ääniä toistava kappale. Sen loppupuolella kuuluu hyvin epäselvä, ihmisääntä muistuttava ”purkaus”, joka hajoaa metalliseksi kaiuksi. Nimensä perusteella jonkin laskusillan läheisyydestä tallennetuista äänistä koostuva ”Bascule Bridge” rakentuu lähinnä kierteisesti etenevistä metallisista kaikuäänistä – kierteisyyden vaikutelma syntyy tasaisin väliajoin sävelkorkeudeltaan nousevasta ja voimistuvasta drone-äänestä, joka ei muutu koko kappaleen aikana. Välillä tämän äänen ”eteen” nousee soinniltaan pehmeämpiä korkeita ja matalasti ylliseviä ääniä sekä vihdoinkin kuulutusta muistuttava kaikumainen puheääni. Seuraava kappale ”Railroom” on rakenteeltaan hyvin samankaltainen, ikään kuin kuulijan ympärille kiertyvä, mutta äänilähteensä tai viittauskohteensa tunnistamattomaksi muuntanut, drone-osuuksista ja paikoittaisista etualaäänistä koostuva äänimaisema. Verrattuna New Risen Thronen *Whispers of the Approaching Wastefulness* -levyyn näissä kappaleissa ei ole yhtä selkeää affektiivista vaikutusta, surua tai synkkyyttä. Jopa ”Deadpostin” toistuva särkymisääni (paksu lasi, posliini tai jokin muu korkean äänen päästävä materiaali, joka on pehmennetty äänimaisemaan uppoavaksi) ei tunnu dramaattiselta tai väkivaltaiselta vaan sulautuu muuhun kaikuvaan, kiertyvään äänimaisemaan.

Cities Last Broadcastin musiikissa äänet sekoittuvat toisiinsa kokonaisuuksiksi, kiertyviksi äänivalleiksi, joiden tuottama kokemus on yhtä aikaa materiaallinen ja täysin tyhjä. Levyn nimi viittaa maapalloon peruttuna, kumottuna, mitätöitynä, ja toisaalta kappaleiden nimet ”pysyttävät” kuulijan mieleen ihmisen rakentamia paikkoja. Elollisten olentojen ääniä ei enää ole, on vain tallenteita ihmisten persoonattomiksi jäävistä kuulutuksista. Äänien lähteenä on aine: ihmisten jalostamat ja uusiin muotoihin muuttamat metalli, kiviaines, betoni ja muut luonnosta peräisin olevat mutta kulttuurisiksi mielletyt materiaalit. Etäiset ihmisäänet sulautuvat osaksi samaa äänimaisemaa. Immersio ei ole postapokalyptisessa ambientissa pelkästään äänimaiseman sulavuutta ja upottavuutta, vaan se tarkoittaa myös vääristymisen ja hiipumisen kaik-

kiallisuutta, joka ei lopulta tee eroa elottoman ja elollisen, ei-inhimillisen ja inhimillisen, rakentamattoman ja rakennetun välillä. Vaikka *The Cancelled Earth* -levyllä äänten voi tulkita olevan kaupungeista peräisin, nekin ovat jo vaimenemassa. Näin immersio on ymmärrettävissä lajirajoja, materiaalarajoja ja laajemmin erilaisten objektien ja asioiden rajoja häivyttäväksi ilmiöksi, joka ainakin postapokalyptisessä tilanteessa sulauttaa kaiken tuhoutuvan kaikkeen muuhun tuhoutuvaan.

Ontologisessa sekoittumisen ja siihen liittyvän eettisen epävarmuuden ulottuvuudessa immersio viittaa apokalypsin ja postapokalyptisen tilanteen sekavuuteen, tilanteeseen, jossa emme tiedä, ketkä tai mitkä kaikki tuhoutuvat. Morton on tähän liittyen puhunut maailmasta ja maailmattomuudesta, millä hän tarkoittaa yhdistävän kokonaisuuden illuusiota ja sen menettämistä: luovumme maailmasta hetkenä, jona emme enää tiedä varmuudella, mikä on ympäristöämme ja mikä itseämme – mitkä ovat maailman muodostavia objekteja ja mitkä maailmaan kuuluvia subjekteja (Morton 2013, 104–109). Näin Mortonin ekologinen filosofia korostaa maailmaan kuulumisen (engl. *belonging*) sijaan läheisyyttä (engl. *intimacy*) inhimillisiin ja ei-inhimillisiin olioihin (Morton 2010, 38–50; 2013, 139).

Viimeisiä huomioita maailmanlopusta

Viimeistään päättyessään niin New Risen Thronen kuin Cities Last Broadcastinkin levy kertoo jotakin olennaista immersiiivisestä postapokalyptisestä ambientista: se on musiikkia, jolla on vaikutuksensa, keston ja loppunsa. Musiikin loputtua voimme jatkaa elämäämme – mikään ei todellisuudessa loppunutkaan. Siksi on kysyttävä, että eikö postapokalyptinen ambientkin ole lopulta osa sadistista apokalyptista fantasiaa, josta Timothy Morton (2007, 161) varoittaa?

Vastalääkkeeksi Morton tarjoilee ironian tajua, mutta hän kirjoittaa myös vakavammin globaalien ympäristöongelmien ajasta tekopyhyiden (engl. *hypocrisy*), voimattomuuden (engl. *weakness*) ja epäsymmetrian (engl. *asymmetry*) aikana. Ironian taju auttaa meitä suhteellistamaan apokalyptisia ja postapokalyptisia visioitamme ja näkemään ne oman mielikuvituksemme ja kyseenalaisen omnipotenssin tunteemme

tuotteina. Ymmärrämme itsemme tekopyhiksi, voimattomuusiemme kanssa kamppaileviksi olennoiksi, joiden suhde ei-inhimilliseen luontoon ulkopuolellamme ja sisällämme on monin tavoin epäsymmetrinen. Globaalien ympäristöongelmien nykytilanne on itsessään epäsymmetrian aikaa, jolloin kaikenlaiset oliot ja prosessit ovat potentiaalisia toimijoita ja riskitekijöitä. (Morton 2007, 193–205; 2013, 134–201.)⁶ Samankaltaisen tulkinnan ilmastomuutoksen filosofiasta tekee esimerkiksi kirjallisuudentutkija ja filosofi Timothy Clark, joka korostaa ironian rinnalla mittakaavojen (engl. *scale*) tajua. Aiheellisesti hän kysyy, kykenemmekö ymmärtämään tekojemme ja käytäntöjemme kerrannaisvaikutuksia erilaisissa tilallisissa, ajallisissa ja materiaalisissa mittakaavoissa, jotka olisivat esimerkiksi juuri ilmastomuutoksen vastaisessa taistelussa olennaisia. (Clark 2012, erit. 150–156, 162–164.)

Myös antroposeenin kokemuksellisia ja filosofisia ulottuvuuksia tarkastelevissa tutkimuksissa toistuu ajatus käsittämättömästä, hahmottamattomissa olevasta muutoksesta. Vaikka muutoksen syy on ihmisesä, muutosvoimat ovat laajalti ei-inhimillisiä (Latour 2011, 3; Morton 2013, 4–5). Clive Hamilton (2017) kirjoittaa antroposeenista aikana, jona maapallolla lisääntyvät sekä inhimilliset että ei-inhimilliset voimat ajaen koko planeetan elämää ylläpitävät järjestelmät uuteen epävarmaan tilaan. Populaarikulttuurin postapokalyptisiin kuvastoihin verrattuna antroposeenin filosofiset tulkinnat asettavat ihmisen paitsi vastuuseen ympäristötuhosta myös alttiiksi sen lukuisille muodoille. Ekoapokalyptisi ja antroposeeni eroavat käsitteinä toisistaan historioiltaan ja merkityksiltään, mutta totaalisen murroksen ideoina niihin liittyy samoja tottaisuuden ja käsittämättömyyden ongelmia.

Maailmanlopon ja postapokalyptisen todellisuuden ajatteleva on hankalaa ja kenties kiusallista ja naurettavaakin juuri siksi, että kyse on inhimillisen ymmärryksen ylittävistä mittakaavoista. Apokalyptisin käsittämättömyyttä korostaa myös Joanna Demers (2013) analysoidessaan Thomas Könerin musiikkia apokalyptisena ambientina. Edes yhden lajin sukupuutossa ei ole mitään tunnelmallista tai jännittävää – se voi ahdistavuudessaan ja käsittämättömyydessään murtautua vain hetkellisesti tietoisuuteen, samalla tavalla kuin tiedostamme oman kuolevaisuutemme. Elonkirjon tai elämän laajamittainen tuhoutuminen tai

täydellinen historiallinen katkos ylittää käsityskykymme, minkä vuoksi apokalyptiset ja postapokalyptiset visiot olisi kohdattava kriittisesti, itseironisella varauksella. Postapokalyptisen ambientin äänimaisemaan voi uppoutua, mutta sen kantamat totaalisen tuhon merkitykset jäävät aina vain luonnoksiksi sellaisesta tilanteesta, johon kukaan meistä ei tosiasiassa halua joutua.

Viitteet

¹ "It is as difficult for the human being to imagine an apocalyptic noise as it is for him to imagine a definitive silence. Both experiences exist in theory only for the living since they set limits to life itself, though they may become unconscious goals toward which the aspirations of different societies are drawn."

² Käytän tarkoituksella ilmaisua "orgaaninen elämä", sillä tulevaisuuskuvista puhuttaessa on syytä huomioida myös ei-orgaanisen elämän mahdollisuus.

³ "Away from the naked bodies, biodiversity and communal magic of the tropical rainforest, deep in the doomed megalopolis, the urban present, noise persistently draws on the metaphorical resource of dark powers. *Fin de millénium* visions puncture the skin. In recent times, terms such as grunge, black metal, grindcore, jungle, the darkside or dark ambient, have been tagged on to musics which are fierce, distorted, morbid, malevolent or menacing." Kursivointi alkuperäinen.

⁴ "And immersion was really the point: we were making music to swim in, to float in, to get lost inside."

⁵ "As the world has moved towards becoming an information ocean, so music has become immersive. Listeners float in that ocean; musicians have become virtual travelers, creators of sonic theatre, transmitters of all the signals received across the aether."

⁶ Omnipotenssista ja ironiasta ks. myös Clark 2012, 151–152.

Lähteet

Tutkimusaineisto

Cities Last Broadcast. 2009. *The Cancelled Earth*. [Äänite.] Berlin: Cyclic Law.

New Risen Throne. 2007. *Whispers of the Approaching Wastefulness*. [Äänite.] Berlin: Cyclic Law.

Kirjallisuus

Bennett, Jane. 2010. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, NC & London: Duke University Press.

Bull, Malcolm. 1995. On Making Ends Meet. Teoksessa *Apocalypse Theory and the Ends of the World*, toim. Malcolm Bull, 1–17. Oxford: Blackwell.

Clark, Timothy. 2012. Scale. Teoksessa *Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change I*, toim. Tom Cohen, 148–166. London: Open Humanities Press.

Cohn, Norman. 1995. How Time Acquired a Consummation. Teoksessa *Apocalypse Theory and the Ends of the World*, toim. Malcolm Bull, 21–37. Oxford: Blackwell.

Collins, John J. 1984. *The Apocalyptic Imagination: An Introduction to the Jewish Matrix of Christianity*. New York: Crossroad.

Cyclic Law. 2007. Whispers of the Approaching Wastefulness by New Risen Throne, <https://cycliclaw.bandcamp.com/album/whispers-of-the-approaching-wastefulness>. (Sivuilla käyty 20.12.2018.)

Demers, Joanna. 2010. *Listening Through the Noise: The Aesthetics of Experimental Electronic Music*. Oxford: Oxford University Press.

———. 2013. Ambient Drone and Apocalypse. *Current Musicology* 95 (Spring 2013): 103–112.

Eno, Brian. 2013. Ambient Music. Teoksessa *Audio Culture: Readings in Modern Music*, toim. Christoph Cox & Daniel Warner, 94–97. New York: Bloomsbury. Ilmestyi alun perin 1978.

Garrard, Greg. 2005. *Ecocriticism*. London: Routledge.

Haila, Yrjö. 1999. Luonto ja luonnon tuho. Teoksessa *Lopun leikit. Uskon, historian ja tieteen eskatologiat*, toim. Tuomas M. S. Lehtonen, 247–272. Helsinki: Gaudeamus.

Hamilton, Clive. 2017. *Defiant Earth: The Fate of Humans in the Anthropocene*. Sydney: Allen & Unwin.

Haraway, Donna. 1997. *Modest_Witness@Second_Millennium: FemaleMan©_Meets_OncoMouse™. Feminism and Technoscience*. New York: Routledge.

Heffernan, Teresa. 2008. *Post-Apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism, and the Twentieth-Century Novel*. Toronto: Toronto University Press.

Ingram, David. 2010. *Jukebox in the Garden: Ecocriticism and American Popular Music Since 1960*. Amsterdam: Rodopi.

Latour, Bruno. 2004. *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*. Käänt. Catherine Porter. Cambridge, MA: Harvard University Press. Ilmestyi alun perin 1999.

———. 2011. Waiting for Gaia: Composing the Common World Through Arts and Politics. A lecture at the French Institute, London, November 2011 for the launching of SPEAP (the Sciences Po program in arts and politics), <http://www.bruno-latour.fr/node/446>. (Sivuilla käyty 20.12.2018.)

Mertsalo, Sami. 2013. Ekotietoisuutta vai ekounholaa? Pohdintoja sulauttavasta musiikkikokemuksesta. *Musiikin suunta* 35 (1): 22–26.

Morton, Timothy. 2007. *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*. Cambridge, MA & London: Harvard University Press.

———. 2010. *The Ecological Thought*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

———. 2013. *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press.

Nechvatal, Joseph. 2011. *Immersion Into Noise*. London: Open Humanities Press.

Schafer, R. Murray. 1994. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, VT: Destiny Books. Ilmestyi alun perin 1977.

Steffen, Will & Broadgate, Wendy & Deutsch, Lisa & Gaffney, Owen & Ludwig, Cornelia. 2015. The Trajectory of the Anthropocene: The Great Acceleration. *The Anthropocene Review* 2 (1): 81–98.

Toivanen, Tero & Peltari, Mikko. 2017. Tämä ihmisen maailma? – Planeetan hätätila, antroposeenikertomuksen kritiikki ja antroposeenin vaihtoehtoinen historia. *Tiede & edistys* 42 (1): 6–35.

Toop, David. 1996. *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. London: Serpent's Tail.

Torvinen, Juha. 2012. Johdatus ekomusikologiaan. Musiikintutkimuksen vastuu ympäristökriisien aikakaudella. Teoksessa *Etnomusikologian vuosikirja* 24, toim. Tarja Rautiainen-Keskustalo & Maija Kontukoski, 8–34. Helsinki: Suomen Etnomusikologinen Seura.

———. 2014. Musiikin filosofisuus ympäristöongelmien aikakaudella. *AGON* 4, <http://agon.fi/article/musiikin-filosofisuus-ymparistoongelmien-aikakaudella/>. (Sivuilla käyty 22.6.2015.)

Välimäki, Susanna. 2015. *Muutoksen musiikki. Pervoja ja ekologisia utopioita audiovisuaalisessa kulttuurissa*. Tampere: Tampere University Press.

Weaver, Roslyn. 2009. The Shadow of the End: The Appeal of Apocalypse in Literary Scientific Fiction. Teoksessa *The End All Around Us*, toim. John Walliss & Kenneth G. C. Newport, 173–197. London & Oakville: Equinox.

Kirjoittajat

Liisamaija Hautsalo

Dosentti, akatemiaturkija, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Yrjö Heinonen

Dosentti, yliopistonlehtori emeritus, Turun yliopisto

Helmi Järviluoma

Professori, Itä-Suomen yliopisto

Meri Kytö

Dosentti, yliopistotutkija, Itä-Suomen yliopisto

Karoliina Lummaa

Dosentti, tutkija, Turun yliopisto

Markus Mantere

Professori, Taideyliopiston Sibelius-Akatemia

Tarja Rautiainen-Keskustalo

Professori, Tampereen yliopisto

John Richardson

Professori, Turun yliopisto

Milla Tiainen

Dosentti, yliopisto-opettaja, Turun yliopisto

Tanja Tiekso

FT, postdoc-tutkija, Taideyliopisto

Juha Torvinen

Dosentti, yliopistonlehtori (ma.), Helsingin yliopisto

Heikki Uimonen

Dosentti, projektitutkija, Itä-Suomen yliopisto

Noora Vikman

FT, yliopistonlehtori, Itä-Suomen yliopisto

Susanna Välimäki

Dosentti, yliopistonlehtori, Turun yliopisto

Nimi- ja teoshakemisto

A

Aalto, Alvar; Paimion parantola 259
Abels, Robert 301
Abruptum 385
Adler, Guido 297, 302
Adlington, Robert 254
Adorno, Theodor W. 302, 348–349
Agyeman, Julian 74
Aho, Kalevi; *Hyönteiselämä* 19, 115–120, 122–134
Alaniska, Kari 55
Alanko, Outi 135
Albright, Daniel 253–254, 259
Alestalo, Matti 108
Alexander, Jeffrey C. 37
Algae Opera, The ks. *Leväooppera*
Alitalo, Simo 85
Allanbrook, Wye Jamison 125, 132
Allen, Aaron S. 9–10, 37, 70, 116, 121, 141–142, 144, 158, 196, 215, 236–237, 252, 344
Ameeba 25; *Apocalypto* 4
Amiina-jousikvartetti 2010
An-shih, Tu 40
Anderson, Benedict 131, 213
Anderson, Eleanor 330
Anderson, Leroy; *Sleigh Ride* 330
Andersson, Jonas; *Oi, katsohan lintua oksalla puun* 275
Andersson, Otto 22, 286, 294, 298
Andrée, Elfrida 12
Antliff, Mark 254
Aplin, Karen L. 308, 326
Arlander, Annette 190
Aromäki, Juhani 275
Ashcroft, Louise 351–357; ks. myös *Leväooppera*
Assmann, Jan 214
Attali, Jacques 23, 364–371, 373, 375, 378–380

Atwood, Margaret; *The Year of the Flood* 385
Auden, W. H. 259

B

Badiou, Alain 25
Baker, Aryn 7
Bal, Mieke 197
Balakirev, Mili 321
Barthes, Roland 342
Bartók, Béla 286; *Mikrokosmos* 323–324
Barwell, Graham 317
Bashō 40
Bassham, Gregory 102
Bateson, Gregory 197–198
Baudrillard, Jean 348
Beach, Amy 12
Beatles 230; "Lucy in the Sky with Diamonds" 320–321; "Penny Lane" 98; *Revolver* 322; *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* 320; "Strawberry Fields Forever" 98; "Yellow Submarine" 322–323
Beck, Ulrich 57
Beethoven, Ludwig van 22, 294–295, 302; 6. sinfonia (*Pastoraali*) 326; 9. sinfonia (*Oodi ilolle*) 44
Béhague, Gerard 124, 126
Belder, Lucky 85
Bennett, Jane 345, 397
Benton, Tim 254, 259
Bereczky, János 286
Bergman, Erik 21, 249–252; 255–277; *Arctica* 258, 276; *Blume, Die* 276; *Borealis* 276; *Colori ed improvvisazioni* 276; *Det skymmer* 269–270, 277; *Drömmen om ön* 261; *Ensamhetens sänger* 261; *Höstlöv* 261; *Höststämning* 261; jousikvartetto 276; kansanlaulusovitukset 258, 262; *Karanssi* 276; *Lament and Incantation* 276; *Lapponia* 258, 276; *Loleilä* 261; *Marsafton* 265, 268; *Midsummarnatt*

- 249, 275; *Molnet* 261; *Musik* 271–273; *Nykarleby* 262–264; *Olet tuskani* 276; *Passacaglia ja fuuga* 259; pianosarja Des-duuri 264; pianosonaatti A-duuri 258; *Poseidon* 261; *Rakastetulle* 276; *Rybaityat* 256–257, 261; sarja jousiorkesterille 259; *sjungande trädet, Det* 256, 276; *Solnedgång över slätten* 261; *Sommarpsalm* 258; *Stämningsbild* 265–268, 276; *Tipitaka* 261; trio 258–259; *Trumpettifantasia* 276; *Väinämöinen* 261
- Bergman, Karl Waldemar 255, 276
- Bewley, Elizabeth 157
- Biddle, Ian 110
- Bion, Wilfred R. 56
- Birgisson, Jónsi 208–210
- Blackburn, Marsha 159
- Blenford, Adam 156, 159
- Blomqvist, Anni; *Stormskärs Maja* 317
- Boak, Dick 158
- Book of Shadows, The* 394
- Born, Georgina 232
- Bose, Fritz 288
- Boström, Per 389; Kammarheit 389; ks. myös *Cities Last Broadcast*
- Botstein, Leo 253, 259
- Bowie, David 98–99, 104; *Ziggy Stardust* 102
- Boyle, Alice W. 15
- Boym, Svetlana 221, 236
- Braidotti, Rosi 355, 359
- Brainway Caravan 182
- Breuer, Benjamin 302
- Brzezinski, Max 254
- Brophy, Philip 342, 359
- Brown, David 324
- Brown, Earle 364
- Brown, Maurice 320
- Brown, Sally 308
- Bruckner, Anton 291; 8. sinfonia 291
- Bruhn, Siglind 323
- Brzezinski, Max 254
- Buell, Lawrence 55, 59, 118
- Bull, Malcolm 391
- Burton, Michael 350, 352–354; ks. myös *BurtonNitta*
- BurtonNitta 350–352; ks. myös *Leväooppera*
- Butler, Judith 172
- Bürger, Peter 368–369
- Bäckström, Petri 59
- C
- Cage, John 364, 373, 379
- Calinescu, Matei 253–254
- Calvino, Italo; *Le città invisibili* 79–80, 86
- Čapek, Josef; *Ze života hmyzu* (*Hyönteiselämää*) 19, 117–119, 123–124
- Čapek, Karel; *Ze života hmyzu* (*Hyönteiselämää*) 19, 117–119, 123–124, 130
- Cardew, Cornelius 346
- Carlson, Bengt 258
- Carrá, Carlo 369
- Carson, Rachel; *Silent Spring* 49, 104, 372
- Caruth, Cathy 37–38
- Casey, Edward S. 223
- Castrén, Maria 271, 273
- Cavoukian, Raffi 59
- Chion, Michel 199–200
- Chopin, Frédéric 268
- Chorus Cathedralis Aboensis 59
- Christensen, Jon 8
- Chydenius, Kaj 249, 275
- Chydenius, Jussi 52, 60; ”Vantaanjoki” 53–56
- Cities Last Broadcast*, 386, 389, 401–402; ”Antenna” 390, 401; ”Architecton” 390; ”Bascule Bridge” 390, 400–401; *Cancelled Earth, The* 23, 385, 388–390, 400–402; ”Cella” 390; ”Cornerstone” 390, 400; ”Deadpost” 390; *Humming Tapes, The* 389; ”Railroom” 390, 400–401
- Clark, Suzannah 2
- Clark, Timothy 403–404
- Clarke, Eric 198
- Cohn, Norman 391
- Coleridge, Samuel T.; *The Rime of the Ancient Mariner* 317
- Collins, John J. 391
- Comelles, Edu; *Sinia* 80
- Connor, Steven 341, 356
- Conyers, Claude 124, 126
- Cook, Nicholas 202
- Coole, Diana 345
- Cooper, Jim 159
- Corbusier, Le 259
- Corner, Adam 17
- Coupe, Laurence 24

Crawford, Daniel; *A Song of Our Warming Planet* 6
 Cubitt, Sean 198–199, 215–216
 Cull, Laura 344
 Cullis, Tara 59
 Cumming, Naomi 39
 Cumulus; ”Länsituuli” 100–101
 Currier, Nathan 25
 Cusick, Suzanne G. 342
 Cyber Baphomet 385

D

Dahlhaus, Carl 253, 258, 260, 262, 273
 Daniels, Stephen 98
 Darwin, Charles 118, 302
 Davis, Wade 59
 Dawe, Kevin 5, 9–10, 37, 252, 344
 Deaville, James 287
 DeBlois, Dean 207
 Debord, Guy 103, 172, 348
 Debussy, Claude 253, 260, 268; *cathédrale engloûtie*, *La* 323; *Estampes* 325; *Jardins sous la pluie* 325; *mer*, *La* 315–317
 Decoster-Taivalkoski, Marianne; *mer bouleversée*, *La* 78
 Deleuze, Gilles 346, 349
 Delius, Frederick 260
 Demers, Joanna 380, 387, 389–390, 395, 403
 DeNora, Tia 95, 198
 Dessein, Joost 67
 DeVoto, Mark 316
 Dibben, Nicola 198
 Dodds, Joseph 36, 39
 Dolar, Mladen 342
 Domínguez, Daniel 143
 Donner, Henrik Otto 371
 Doreste, Atilio; *Can in the cave* 82
 Drever, John 73–74, 81
 Dueck, Byron 240
 Dunn, Leslie 342
 Dylan, Bob 98, 102–104, 147; ”The Ballad of Hollis Brown” 99

E

Echard, William 349
 Edensor, Tim 221, 236
 Edgecombe, Rodney Stenning 320
 Eggebrecht, Hans Heinrich 300–301
 Ehström, Otto 258, 265

Eidsheim, Nina 342
 Eisenberg, Andrew J. 231, 238
 Eitan, Zohar 308–309
 Ekelund, Ragnar; *Marsafton* 265, 271
 Ekelund, Vilhelm; *Musik* 271
 Ekhnaton 102
 Elgenius, Gabriella 324
 Elkington, Lilian; *Out of the Mist* 324–325
 Ella ja Aleks; *Lenni Lökinpoikanen* 3
 Elonkorjaajat 372
 Engström, Andreas 364
 Eno, Brian 364, 395; *Music for Airports* 387
 Eppu Normaali 184
 Escal, Françoise 318
 Eskola, Kare 59
 Eyerman, Ron 99

F

Fallout 385
 Feisst, Sabine 10, 15, 37
 Feld, Steven 13, 72, 174, 222
 Feliciano, Hilda; ”Rain” 325–326
 Feliciano, José 22; ”Rain” 325–326
 Felten, Eric 158
 Fewster, Derek 131
 Feyerabend, Paul 223
 Fleetwood Mac; ”Albatross” 317
 Foreman, Levis 324
 Forney, Kristine 315
 Forster, E. M. 259
 Fox, Harry 126
 Franck, Cesar 258
 Freedman, Bill 5
 Frisch, Walter 260, 268
 Frith, Simon 95, 109, 112
 Frost, Samantha 345

G

Gackowski, Mikolaj; *Music videos without music: Gangnam Style* 21, 200–206, 216
 Gallen-Kallala, Akseli 291
 Gameshow Outpatient 351; ks. myös *Leväooppera*
 Gamisch, Julien 79
 Gammond, Peter 124, 127
 Garrard, Greg 70–71, 120, 196, 372, 391–392
 Garston, Brian 156
 Geertz, Clifford 215, 217

Genosko, Gary 346–347
 Gibson, James J. 198
 Gifford, Terry 116, 121–122
 Ginster, Martin 7
 Glahn, von Denise 15, 252, 376
 Glotfelty, Cheryl 196, 198
 Gluck, Christoph Willibald 22; "Che puro ciel" 313; *Orfeo ed Euridice* 313
 Godwin, Joscelyn 2
 Goffman, Erving 197
 Gold, Clay; *A furious devout drench* 79
 Gonzales, Mike 124, 126–127
 Goodman, Irwin 230
 Gorbman, Claudia 200, 216
 Gould, Jens Erik 147
 Graham, David 223
 Granot, Roni 308–309
 Grant, Catherine 5
 Green, Peter; "Albatross" 317
 Grieg, Edvard 12, 260, 284
 Griffin, Roger 253–254
 Grimley, Daniel N. 260, 284, 307
 Gruhn, George 147, 156–157
 Grundström, Eero; *Svalan* 4
 Guattari, Félix 345–352, 355–360
 Guldbrandsen, Erling 255
 Guujaaw 59
 Guy, Nancy 15, 37, 51

H

Haapanen, Pekka 58
 Haapanen, Toivo 22, 286, 294–296, 298, 301
 Haapola, Ilkka 231
 Haeckel, Ernst 302
 Hagman, Minna; *Kylpy / Bath* 79–80
 Haila, Yrjö 67, 75, 392
 Halbwachs, Maurice 213
 Halkola, Kristiina 105
 Hallam, Elizabeth 223
 Halm August 294
 Hamilton, Clive 403
 Hammerstein, Oscar II; "Ol' Man River" 314; *Show Boat* 314
 Hannikainen, Ilmari 265, 268
 Harari, Yuval Noah 36
 Haraway, Donna 397
 Harma, Heikki ks. Hector
 Hatten, Robert S. 308

Haus Arafna 385
 Hautamäki, Irmeli 369
 Hautsalo, Liisamaija 19, 51, 115–117, 119, 122, 125, 129, 132–133
 Haverkamp, Michael 308–310
 Hector (Heikki Harma) 18–19, 96, 99, 108–109; "Asfalttiprinssi" 100, 102–104; *Herra Mirandos* 100, 102; *Kadonneet lapset* 100; "Lapsuuden loppu" 94, 104–105; "Linnut, linnut" 112; "Lumi teki enkelin eteiseen" 93–94, 100, 106–107, 110; "Länsituuli" 100–101; *Nostalgia* 100; "Nostalgia 1" 100, 105–106, 112; "Nostalgia 2" 100, 112; "Olet lehdetön puu" 100; "Palkkasoturi" 95; "Tuulisina öinä" 100, 106–107
 Heffernan, Teresa 394
 Hegarty, Sebastiane; *A flood of winter* 82
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 131
 Heidegger, Martin 49
 Heidenstam, Werner 261
 Heikinheimo, Seppo 270
 Heikkinen, Olli 290
 Heile, Björn 249, 255
 Heininen, Paavo 249–250
 Heiniö, Mikko 249–250
 Heinonen, Yrjö 22, 250, 252, 276, 294, 307, 311
 Heise, Ursula 8
 Helismaa, Reino; "Illan viimeinen tango" 228, 239
 Helmisaari, Harry 148
 Hemmer, Jarl 261
 Hensel Fanny ks. Mendelssohn
 Herder, Johann Gottfried von 131, 285, 288
 Herlin, Ilkka 286
 Herrmann, Bernard; *The Birds* 51
 Herzfeld, Michael 233–234
 Herzog, Amy 216
 Hiedanniemi, Britta 288–289
 Hietaharju, Markku; *Näkymä vastarannalta* 3
 Hietala, Marjatta 288–289
 Hillcoat, John; *The Road* 385
 Hitchcock, Alfred; *The Birds* 51
 Hobsbawm, Eric 131
 Hoffmann, E. T. A. 296
 Holmberg, Betzy 12
 Hongisto, Ilona 345

Horkheimer, Max 349
 Hosiaislouma, Yrjö 117, 121
 Hottinen, Merja 58
 Hovi, Eerik 58
 Howard, Patricia 312
 Howell, Timothy 249–250
 Huovinen, Erkki 25–26
 Huttunen, Matti 258, 285, 289–291, 297
 Hytönen, Elina 225, 231, 233–234
 Häkkinen, Antti 108–109
 Häring, Hugo 259

I

IC-98; *Näkymä vastarannalta* 3
 Idrenius-Zalewski, Christina 275
 Ihanus, Susanna 85
 d'Indy, Vincent 258
 Inglis, K. S. 324
 Ingold, Tim 223
 Ingram, David 12, 14, 44, 46, 50–51, 55, 57,
 77–78, 96–97, 99, 102, 107, 386
 Inkinen, Sam 190
 Iovino, Serenella 8
 Itkonen, Juha 51; "Vantaanjoki" 53–55; "Vä-
 littämisen asteikolla" 61
 Izenberg, Gerald N. 254

J

Jackson, Michael; "Earth Song" 56
 Jackson, Timothy 287
 Jalkanen, Pekka 94, 96
 Jamison, Andrew 99
 Janáček, Leoš; *Přibody lišky Bystroušky (Ove-
 la kettu)* 124–125, 127
 Jander, Owen 301
Jericho 385
 Johansson, Hanna 67, 276
 Johnson, Julian 14, 252, 255, 258, 260, 262
 Jones, Nancy 342
 Jussila, Kalle 231
 Juszkiewicz, Henry 159
 Järvellä, Terttu 25; *FinnCycling-Soumi-Per-
 kele!* 4
 Järvilouma, Helmi 13, 21, 173, 175, 221–
 224, 229, 231, 237–239, 372

K

Kahtola, Paula 58
 Kaipainen, Jouni 250

Kajanus, Robert; *Aino* 290; *Kullervon kuole-
 ma* 290; *Suomalainen rapsodia* 290
 Kaksi astetta 3, 18, 37, 51–56, 61
 Kalaniemi, Maria; *Svalan* 4
 Kammarheit; ks. Boström, Per
 Kangas, Juha 59
 Kant, Immanuel 291
 Kanto Arboretum 385
 Karila, Tauno 294–295, 307–308
 Karisto, Antti 231
 Karjalainen, Pauli 222
 Karkama, Pertti 285
 Kaski, Heino; *Pankakoski* 333
 Kassabian, Anahid 84
 Katz, Mark 202
 Kauppala, Anne ks. Sivuoja-Gunaratnam
 Keene, John 45–46
 Kekkonen, Vieno 228
 Kemiläinen, Aira 301
 Kern, Jerome; "Ol' Man River" 314; *Show
 Boat* 314
 Kerttula, Veikko; *Simpauttaja* 231–232, 239
 Khan, Naseem 85
 Kilpinen, Yrjö 287
 Kinnunen, Laila 228
 Kivinen, Katariina 25
 Kjellman, Ingvald 262, 276
 Klami, Uno 264, 275
 Klemetti, Heikki 286, 297, 301
 Klíma, Ivan 118, 127, 134
 Knape, Ernst Viktor; *Akvareller* 263; *Nykar-
 leby* 262–264
 Knight, David B. 307–308, 315–316
 Kodály, Zoltan 286
 Koivumäki, Ari 85
 Koivunen, Anu 233
 Kokkonen, Tuija 343
 Komsí, Anu 59
 Kontturi, Katve-Kaisa 345
 Korhonen, Ari 25
 Korhonen, Kaisa 105
 Korhonen, Kimmo 249
 Korsgaard, Mathias 200
 Kosunen, Riina 59
Kotomaamme ("Täällä Pohjantähden alla")
 226
 Kramer, Lawrence 37, 117, 332
 Krause, Bernie 175

Krohn, Ilmari 22, 285–287, 291–294, 296, 298, 300–302
 Kuhn, Annette 237
 Kuivalainen, Juha 59
 Kuljuntausta, Petri; *Great White Bird* 18, 37, 47–51, 58, 60, 85; *Why Birds Sing* 60
 Kurenniemi, Erkki; *Flora ja Fauna* 372; *Maan aurinko* 372
 Kurkela, Vesa 94, 96
 Kuusisaari, Harri 250
 Kuusisto, Jaakko; *Kaksi astetta* 3, 18, 37, 52–56, 61
 Kuusisto, Pekka 57–58, 61; *Kaksi astetta* 3, 18, 37, 52–56, 61; ”Välittämisen asteikolla” 61
 Kyllönen, Timo-Juhani; *Norppaooppera* 3
 Kytö, Meri 18, 22, 67, 69–70, 74, 84, 175, 308
 Käkelä-Puumala, Tiina 135
 Kärki, Toivo; ”Illan viimeinen tango” 228, 239
 Köner, Thomas 403

L

LaBelle, Brandon 72–74
 Lahtinen, Toni 59
 Laitinen, Arvo 287, 301
 Laitinen, Heikki 285, 298
 Laitinen, Kari 58
 Lamb, Andrew 124, 127, 329
 Lammi, Suvi 312
 Laplanche, Jean 38
 LaRue, Jean 309
 Latour, Bruno 397, 403
 Launis, Armas 22, 286–287, 294, 296, 298, 301
 Leach, Elizabeth Eva 2
 Le Corbusier 259
 Lefebvre, Henri 214
 Lehtimäki, Markku 59, 308
 Lehtonen, Johannes 36, 38, 45, 58, 178
 Lenin, Vladimir 96
 Lennon, John 98, 322; ks. myös Beatles
 Lepola, Hannu 52
 Lertzman, Renee 36, 53
 Levin, David J. 117
Leväooppera (The Algae Opera) 22–23, 341, 343, 346, 350–358
 Lewis, C. S.; *Narnia* 102

Lindqvist, Stefan 4
 Linjama-Mannermaa, Sanna 275
 Lintinen, Kirmo; *Voi vietävä!* 123
 Littler, Jo 85
 LMFAO; ”Party Rock Anthem” 204–205
 Locke, Ralph P. 261
 Louhisola, Oiva 112
 Lowry, Peter 158
 Lucier, Alvin 364
 Lummaa, Karoliina 8, 23, 44, 49, 60, 172, 258, 343–344, 359, 384
 Luomaranta, Ari-Jukka 149–150
 Luther, Martti; *Jumala ompe linnamme* 117, 132
 Lähde, Ville 67, 75
 Lönnrot, Elias 285

M

Mâche, François-Bernard 81
 Machlis, Joseph 315
 Macpherson, Ben 344, 359
 Magnússon, Sigurður Gylfi 213–214
 Mahler, Gustav 12, 253; 1. sinfonia 44, 260
 Mannheim, Karl 108
 Manning, Erin 346, 350
 Mantere, Markus 22, 284, 294, 300, 308
 Mao, Douglas 254
 Marcuse, Herbert 238, 380
 Martikainen, Jarkko 52
 Martin, Chris IV 159
 Marx, A. B. 296
 Marx, Karl 96
 Marx, Leo 98
 Massumi, Brian 346, 350, 359
 Mayr, Albert 237
 Mbembé, Achille 236
 McClary, Susan 254, 371
 McCarthy, Cormac; *The Road* 385
 McCarthy, Jeffrey Matthes 253–254, 268, 274
 McCartney, Andra 72, 74, 84–85, 224
 McCartney, Paul 98, 322; ks. myös Beatles
 McGeen, Margaret Embers; ”My Paddle’s Keen and Bright” 321–322
 Mellers, Wilfrid 116, 124
 Mendelssohn, Fanny 1
 Mendelssohn, Felix; *Sanattomia lauluja* (op. 19) 320; *Venetianisches Gondellied* 320
 Merikanto, Aarre 258

Merikanto, Oskar 290
 Mertsalo, Sami 396
 Metzger, David 254–255
 Mey, Kurt 294, 301
 Meyer, Leonard B. 308–310, 322
 Mies van der Rohe, Ludwig 259
 Mirka, Danuta 37
 Misztal, Barbara A. 222
 Mitterrand, François 365
 Moisala, Pirkko 173
 Monelle, Raymond 37, 121–123, 126–127,
 129, 132, 312
 Mononen, Sini 5, 10, 25–26, 37, 50, 58, 275
 Mononen, Unto 1
 Montes de Oca, Alejandro; *La mer bou-
 leversée* 78
 Monteverdi, Claudio; *L'Orfeo* 115, 128, 135
 Moore, Alan 147
 Moore, Allan F. 198
 Morton, Timothy 3, 50, 57, 260, 386, 398–
 400, 402–403
 Moskari, Virpi 60
 Mozart, Leopold; *Die musikalische Schlitten-
 fahrt* 330
 Mozart, Wolfgang Amadé 374; *Le nozze di
 Figaro* 125
 Munarriz, Alberto 124, 126
 Muragho, Engli 171, 179, 182, 184, 186–
 189, 194
 Murphie, Andrew 344–345
 Murtomäki, Veijo 287
 Mårtenson, Lasse 22; *Stormskärs Maja* 317–
 318
 Mäkelä, Matti 231
 Mäkelä, Tomi 287
 Mörne, Arvid 261

N

Naidoo, Roshie 85
 Nancy, Jean-Luc 59, 174
 Nassauer, Joan Iverson 74, 236
 Nechvatal, Joseph 397–399
 Neumark, Norie 342
 New Risen Throne 386, 390, 395–396, 398,
 400–402; "Aporrheton" 394; "Blowing
 Funeral Chant" 388, 393; "Deadpost"
 401; "Prophet (III)" 393–394; "Sign
 of the Approaching Wastefulness (I)"

388–389; *Whispers of the Approaching
 Wastefulness* 23, 385, 388, 394, 401

Niemann, Michelle 8
 Nieminen, Rauno 145, 153–155
 Nitta, Michiko 350, 352–354; ks. myös Bur-
 tonNitta
 Nolvi, Tuomas 104
 Nordgren, Pehr Henrik; 6. sinfonia (*Interde-
 pendence*) 3, 18, 37, 39–47, 50, 52, 59–
 60; *Agnus Dei* 40, 47; *Beaivi, ábčázan*
 40
 Norgaard, Kari Marie 36
 Norton, Bryan G. 57
 Norton, Pauline 124, 126
 Noske, Frits 116
 Nummi, Seppo 275
 Numminen, M. A.; *Luonnonsuojelu* 12
 Nyman, Michael 380
 Nyqvist, Niklas 285

O

Obama, Barack 159
 Oesch, Hans 251–252, 274
 Oinonen, Eriikka 94–95, 108, 112
 Oisans, Julien 224
 Oksanen, Atte 188
 Oksanen, Markku 57
 Olarte, Alejandro; *La mer bouleversée* 78
 Oliveros, Pauline 23, 209, 364–365, 375–
 379; *Sonic Meditations* 377
 Omar Khaijam 261
 Oppermann, Serpi 8
 Orange, Donna M. 35–36, 38, 46, 53, 55,
 58–59
 Osborn, Ed; *Laverat* 78–79
 Ovidius; *Metamorphoseon libri* 155

P

Palin, Tutta 26
 Palmgren, Selim 268; *Mäncken* 265; *Snö-
 flingor* 328–329; *Majnatt* 265–266;
Regndroppar 328–329
 Palomäki, Olga; *Passage* 79
 Panc, Gabriele 388; ks. myös New Risen
 Throne
 Passmore, John 70–71
 Paukola, Rosanna 148–149, 156
 Paunu, Ahti 60

Payne, Anthony 327
 Pedelt, Mark 3, 5, 10–11, 15, 196, 252
 Pelinski, Ramón 126
 Pelttari, Mikko 384
 Peterson, Richard A. 146
 Piekut, Benjamin 238
 Pihkala, Panu 36, 59, 190
 Pihlaja, Joonas 171, 182–183, 185, 188, 194
 Pihlström, Sami 59
 Pimiä, Tenho 299
 Pingoud, Ernst 258
 Pitts, Stephanie 198
 Platon 2
 Pontalis, Jean-Bertrand 38
 Portugais, Jean 317
 Potter, John 342
 Potter, Pamela 295
 Power, Richard 322
 Proust, Marcel; *À la recherche du temps perdu* 227
 Psy 20, 195; "Gangnam style" 21, 201–202, 204–206, 216
 Puhtila, Sauvo; *Tango Humiko* 230–231, 239
 Pylkkänen, Tauno 290–291
 Pölonen, Markku; *Kivenpyörittäjän kylä* 231, 239

R

Raamattu; Matteuksen evankeliumi 102;
 Vanha testamentti 326
 Raine, Anne 254, 260, 269
 Raitio, Väinö 258; *Joutsenet* 51
 Rajaton; *Kaksi astetta* 3, 18, 37, 52–53, 61
 Rampa, Lobsang 102
 Ranta, Sulho 258–259, 268
 Rantakallio, Inka 25
 Ranzenhofer, Olga 317
 Ratner, Leonard G. 116–122, 135
 Rautavaara, Einojuhani; *Cantus arcticus* 51, 320
 Rautiainen, Tarja ks. Rautiainen-Keskustalo
 Rautiainen-Keskustalo, Tarja 12, 19, 93, 95–96, 105, 108, 173
 Rautio, Riitta 308–309, 311
 Reger, Max 253
 Rehding, Alexander 2, 285
 Reittu (Suomalainen), Jussi 170, 176–178, 181–182, 184, 187, 190, 194

Remy, Nicholas 69, 85
 Revill, George 307
 Reynolds, Malvina 96–97
 Richardson, John 14, 20–21, 103, 195, 197, 199–200, 207, 216–217
 Rickwood, Julie 5
 Riikonen, Taina 13, 25–26; *Suomalaisten erityinen luontosuhde* 4, 25
 Roberts, Paul 325
 Roiha, Eino 291, 310
 Rojola, Lea 343–344, 359
 Rolling Stones 230
 Rothenberg, David 2
 Rousseau, Jean-Jacques 96
 Runciman, John F. 308
 Russolo, Luigi 366, 369, 373
 Ruutsalo, Eino; *Food* 372; *Hyppy* 372; *Romutaiteilija* 372
 Ruutsalo, Juhani 103
 Ryan, John 146
 Rydman, Kari 249, 275
 Rzewski, Frederik 364
 Râman, Johanna 58
 Rönkä, Mia 8

S

Saariaho, Kaija; *L'Amour de loin* 125; *Later-na Magica* 60
 Saarikangas, Kirsi 223
 Saint-Saëns, Camille; *Aquarium* 322; *carnaval des animaux, Le* 322
 Saito, Yoriko 236
 Salmenhaara, Erkki 275, 372
 Sariola, Soila 60
 Saunders, James 380
 Savolainen, Pentti 119
 Schaeffer, Pierre 364–365
 Schafer, R. Murray 13, 23, 69, 74, 174, 222–223, 364–365, 372–375, 378–379, 384, 389, 395; 2. jousikvartetto (*Waves*) 317
 Schalin, Johannes 256
 Schalin, Mikael 256
 Schantz, Filip von; *Kullervo*-alkusoitto 290
 Schering, Arnold 294–295, 301
 Schine, Jennifer 224
 Schippers, Huib 5
 Schopenhauer, Arthur 296, 301
 Schreffler, Anne C. 301
 Schubert, Franz 12; *Winterreise* 52

- Schwarz, David 39, 42
 Schönberg, Arnold 253
 Schöpf, Jürgen 85
 Scott, Brett L. 317
 Scott, Ridley; *Blade Runner* 48
 Seeger, Pete 99; *God Bless the Grass* 12, 96–97; "My Dirty Stream (The Hudson River Song)" 97
 Seppä, Jussi 2
 Seton, Ernst Thompson 96–97
 Severeid, Eric 321–322
 Seye, Elina 173
 Shepherd, John 95
 Shevlock, Daniel J. 5
 Shpinitzskaya, Julia 249, 252
 Shryock, Andrew 233–234
 Sibelius, Jean 12, 44, 235, 260, 287, 290–293, 295, 300–302; 2. sinfonia 292; 4. sinfonia 296; 6. sinfonia 292; *Kullervo*-sinfonia 290; *Tuonelan joutsen* 51; *Val-se triste* 275
 Sigur Rós 20, 195–196; "Gitardjamm" 207–210; *Heima* 21, 207–214, 216–217; "Heysátan" 207–209, 212, 215; "Vaka" 207, 209–210
 Sihvo, Hannes 239, 298
 Silveri, Sini 170, 177, 180–181, 183, 185–187, 189–190, 194
 Silverman, Kaja 341–342
 Sipari, Pinja 6
 Sivuoja-Gunaratnam, Anne 249
 Skrijabin, Aleksandr 253
 Smetana, Bedřich; *Ma Vlast* 314; *Vltava (Moldau)* 314–315, 320, 333
 Smith, Mark M. 227
 Smolders, Jon; *Esprit flottant* 78
 Snyders, Frans; *Orfeus ja eläimet* 116
 Somogyi, Ervin 154
 Soo-hyun, Cho 201
 Spence, Heather; *Murmur* 77
 Spencer, Herbert 118
 St. George, Scott 6
 Stanley, Glenn 301
 Steffen, Will 384
 Sterne, Jonathan 13, 341
 Stevens, R. Paul 321–322
 Stamlna; *Viimeinen Atlantis* 3, 110
 Stielh ks. Gabriele Panc
 Stokes, Martin 233
 Stradivari, Antonio 143
 Strauss, Richard, 253; *Also sprach Zarathustra* 135; *Don Juan* 260
 Stravinski, Igor; *Flood, The* 326–327; *sacre du printemps, Le* 320
 Striggio, Alessandro; *L'Orfeo* 115, 135
 Studwell, William E. 321
 Stumpf, Carl 297
 Suicide Commando 385
 Sultzbach, Kelly 254, 259–260
 Suomalainen Jussi ks. Reittu
 Suonpää, Juha 81
Suvivirsi 12
 Suzuki, David 40, 59–60
 Sweet, William 118
 Syrjälä, Elina 4
 Södergran, Edith 261
- T**
- Takala, Pentti 231
 Talvitie, Riikka; *Pinnan alla* 3
 Tanner, Kathryn 288
 Tarasti, Eero 275
 Tarkiainen, Outi 3; *Eanan, gida nieida* 4, 25
 Taruskin, Richard 260
 Tarvainen, Anne 342
 Taylor, Hollis 2
 Tegengren, Jacob 261
 Telemann, Georg Philipp; *Hamburger Ebb und Fluth (Wassermusik)* 318–319
 Theokritos 121
 Therman, Erik; *Det skymmer* 269–270
 Thibaud, Jean-Paul 224
 Thierfelder, Helmut 300
 Thomaidis, Konstantinos 344, 359
 Thomas, John 157, 160
 Thompson, Marie 110
 Porbjörg, Daphne Hall 209, 214
 Thulden, Theodor van; *Orfeus ja eläimet* 116
 Thuneberg, Lilly 12
 Tiainen, Milla 22, 341–342, 345, 351
 Tickso, Tanja 23, 46, 84, 174, 188, 225, 238, 254–255, 364, 369
 Tiessen, Heinz 259
 Tiilikka, Tiina 94–95, 108, 112
 Tikanmäki, Anssi; *Kiutaköngäs* 312–314, 333; *Maisemakuvia Suomesta* 312
 Timms, Andrew 254–255

Titon, Jeff Todd 5, 9, 15, 70
 Tixier, Nicolas 224
 Toadvine, Ted 25
 Tōhokun yliopiston kuoro 59
 Toivanen, Tero 25, 384
 Toliver, Brooks 1
 Tolkien, J. R. R. 102
 Torvinen, Juha 1–2, 5, 9–13, 15, 21, 25, 37,
 39, 44, 46, 50–51, 58–59, 71, 75, 94,
 111, 116, 121, 172, 174, 184, 217, 236,
 249, 252, 258, 276, 344–345, 358, 364,
 367, 396, 398
 Toop, David 387–388, 396
 Truax, Barry 71, 75–76, 223
 Trump, Maxine 144
 Tšaikovski, Pjotr 320; *Lebedinoje Ozero*
 (*Joutsenlampi*) 319
 Tuomaala, Martta; *FinnCycling-Soumi-*
 Perkele! 4, 25
 Turner, Kate 5
 Turun filharmoninen orkesteri 40, 58–60
 Turunen, Heikki 21, 222, 224–237; *Kiven-*
 pyörittäjän kylä 231; *Simpauttaja* 231–
 232; *Tulilintu* 224
 Tähtinen, Tero 239
 U
 Uimonen, Heikki 5, 20, 67, 69–70, 82, 85,
 141, 146–147, 151, 224
 Ulvaeus, Marta 2
 Umhas, Hae-kyung 203
 V
 Vadén, Tere 46
 Vainonen, Jyrki 239
 Valkeapää, Nils-Aslak; *Beaivi, ábčáázan* 40
 Valle, Áilu 25; *Dušši dušše duššat* 3
 Vangelis 48
 Varis, Tuula-Liina 224–225, 229
 Vaughan, Gareth 324
 Venesmäki, Elina 178–179
 Venäläinen, Juha 85
 Vernallis, Carol 216
 Vesala, Paula 52
 Viita, Lauri 40
 Vikman, Noora 5, 16, 20, 23, 169, 174–176,
 222, 224, 237–238
 Vilka, Leena 60
 Virta, Olavi 232

Virtala, Meri 112
 Virtanen, Marjaana 26, 58
 Voegelin, Salomé 84
 ”Volgan lautturien laulu” 321
 Vološinov, Valentin 239
 Votta, Amanda 394
 Vuorela, Einari 40
 Vuorisalo, Timo 8
 Vähämäki, Jussi 172
 Väisänen, Armas Otto 22, 287, 293, 297–
 299, 301–302
 Välimäki, Jukka 36, 38, 45, 58, 178
 Välimäki, Maija 58
 Välimäki, Susanna 1, 3–5, 10–11, 13–14, 16,
 18, 25, 35, 37, 39, 42, 44, 46, 50, 52, 59–
 61, 67, 71, 116, 119, 132–133, 174, 178,
 217, 252, 258, 260, 275–277, 342, 396

W

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 296
 Wagner, James A. 308
 Wagner, Richard 302
 Wagstaff, Gregg 75
 Wahlfors, Laura 59
 Waldock, Jacky 73
 Waldeufel, Émile; *Les patineurs* 329–330
Walking Dead, The 385
 Walkowitz, Rebecca L. 254
 Wallaschek, Richard 297
 Walls, Jerry 102
 Walraet, Jacky 156
 Waterman, Ellen 15
 Weaver, Roslyn 394
 Webern, Anton 260, 262
 Wegelius, Martin 286
 Weintrobe, Sally 36, 55
 Wessman, Harri; *Örökkäooppera* 123
 Westerberg, Paavo 52
 Westerholm, Rauni; *Tango Humiko* 230–
 231, 239
 Westerkamp, Hildegard 46, 71–73, 84, 223–
 224, 364
 Whelan, Andrew 173
 White, Eric Walter 327
 Whittall, Matthew 260
 Williams, James 349
 Williams, Paul D. 308, 326
 Wilson, Charles 255
 Wind on Wind; *Sees* 4

Winterkälte 385
Wolfe, Cary 344
Woolf, Virginia 259
Wuorela, Essi 52, 60

Y

Yanes, Marianella 124, 126–127
Yeomans, David 324
Yuan, Yi 224

Z

Zarathustra 391
Zbikowski, Lawrence 308–309
Zeisler-Vralsted, Dorothy 321

Asiahakemisto

A

Affekti 11, 20, 38–39, 45–46, 56, 94–95, 171, 176, 199, 214–216, 228, 231, 342, 387, 395–397, 401

Aggressio, väkivalta 43–46, 48, 78, 180, 387, 392, 401

Ahdistus 13, 35, 44–46, 49, 52, 56, 178, 403; ks. myös ympäristöahdistus

Aistielämäkerrallinen kävely 21, 221–222, 224–225, 229, 234, 236–237

Aktivismi 5–7, 9–10, 15–18, 23, 37, 39–40, 47, 55, 57, 59–61, 95, 346–347, 365

Akustemologia 13, 21, 72, 174, 222

Akustinen ekologia 8, 10, 13, 67–68, 70, 73–74, 83–84, 169, 173–174, 176, 223, 237–238, 365, 372, 374–375

Alkuperäiskansat 10, 12, 40, 42, 97, 144, 240, 322; ks. myös saamelaiset

Ambiensi (ympäriövyys) 398–399

Ambient-musiikki 14, 44, 50, 81, 386–389, 395, 398; dark 23, 385–388, 396, 404; postapokalyptinen 23, 384, 385, 398, 400–404

Antropologia 15, 59, 72, 141, 196, 232–233

Antroposeeni 3, 22–25, 48, 60, 111, 171, 384–385, 392, 403

Antroposentrismi ks. ihmiskeskeisyys

Apokalypsi 23, 46, 48, 134, 292, 384, 386, 391–393, 394, 400, 402–404; ekoapokalypsi 24, 44, 51, 56, 391–392, 399–400; ks. myös postapokalypsi

Arkkitehtuuri 74, 196, 209, 214, 259–260

Audiovisuaalisuus 20, 175, 200, 207, 216, 234, 385

Avantgarde 23, 188, 238, 254, 364–366, 368–371, 373–376, 380

B

Biodiversiteetti (elönkirjo) 43–44, 56, 387, 403

Biosfääri (elönkehä) 10–11, 24, 35, 169, 384

C

CITES-ympäristönsuojelusopimus 141–142, 145, 148–150, 157, 160–161

D

Darwinismi 118, 125, 128, 134

Drone (borduna) 44, 389–390, 401; ks. myös urkupiste

Dystopia 19, 79–80, 119, 124, 134, 180, 390, 392

E

Eettinen naturalismi 19, 78, 96, 107

Ei-inhimillinen 23, 47–48, 60, 69, 119, 123, 134, 172, 175, 196, 207–208, 215, 251, 390–391, 396–400, 402–403; ks. myös enemmän-kuin-inhimillinen

Ekoapokalypsi ks. apokalypsi

Ekohäly 20, 171, 176

Ekokeskeisyys 14–15, 47, 50, 60; ks. myös ihmiskeskeisyys

Ekokriittinen taide 3, 13, 36, 49, 70, 78, 372; ks. myös ekomusiikki

Ekokriittinen tutkimus, ekokritiikki 3, 10, 13, 18, 69–71, 116–118, 120–121, 141, 196–200, 202, 206, 215–216, 333, 364, 391; ks. myös ekomusiikologia

Ekokuuntelu, ekologinen kuuntelu 11, 14, 17, 50, 71, 84, 174

Ekologia 9, 15, 19, 22, 70–71, 197–198, 345–350; ks. myös synkkä ekologia

Ekologinen elämäntapa 5, 7, 11, 14, 20, 39, 42, 58, 97, 169, 171–172, 175, 177, 189

Ekologinen kestävyys 4–5, 7, 9, 11, 14, 16, 18, 20, 35–36, 39, 70, 175, 177, 189, 343, 355, 357–358

Ekologinen minä 46

Ekologinen ykseys 15, 25, 43–44, 46

- Ekologiset musiikkikäytännöt 4–5, 7, 9–11, 13, 17, 19–20, 23, 169, 179
- Ekomusiikki, ekokriittinen musiikki 3, 7, 10–11, 13–20, 25, 47, 58, 67, 69, 72, 75, 77, 80, 94, 98–100, 109, 183, 186, 207, 358, 372
- Ekomusikologia, ekokriittinen musiikintutkimus 1, 8–10, 12, 15–18, 20–22, 24, 37, 51, 70–71, 75, 84, 94, 96, 111, 116, 118, 121, 141–142, 145, 162, 169, 171–172, 174–175, 183, 195–199, 215, 225, 236, 249, 252, 275, 344, 358, 364, 379, 396
- Ekosofia 22, 345, 352, 356
- Elektroakustinen musiikki, elektroninen musiikki 47–48, 73, 183, 190, 204, 372, 375, 385–389, 395, 397
- Eläimet, eläinlajit 15, 35, 40–41, 43–44, 50–51, 59–60, 81, 108, 115–116, 123–124, 134, 148, 161, 175, 194, 203, 309, 311, 322, 332, 343–344, 352–353, 355, 399–400; uhanalaisuus, lajien sukupuutto 10, 12, 36, 41, 141, 403
- Enemmän-kuin-inhimillinen 22, 341, 343, 345–346, 351–351, 354, 356, 358–359
- Eolinen tekijä 50
- Esitystaide 13, 59, 341, 343, 345–346, 349–350, 353, 356, 358
- Esitystutkimus 22, 190, 344–345, 359
- Estetiikka 2, 18 51, 71–73, 81, 99, 174, 180, 238, 251–253, 256, 274, 276, 291, 351, 354, 368; ympäristöestetiikka 67, 236
- Etiikka 7, 23–24, 39, 57, 59–60, 78, 96, 107, 157, 163, 174, 184, 206, 216, 343–344, 352, 355–356, 359, 379, 386, 392, 396, 398–399, 402
- Etnografia 20, 73–74, 76, 81, 143, 169, 198, 222, 233, 238
- Etnomusikologia 9, 85, 169, 171, 173, 176, 198, 231, 238, 240, 251
- Evoluutio 79, 118, 296–297, 357
- F**
- Festivaalit 4, 16, 23, 58, 60–61, 69, 99, 147, 170–171, 181, 189–190, 343, 350
- Filosofia 2, 8, 13, 16–17, 22, 24, 48–49, 52, 57, 59, 75, 103, 118, 131, 172, 174, 184, 196–197, 213, 216, 223, 238, 285, 289, 291, 301, 341–342, 344–347, 359, 375, 380, 397–399; luontofilosofia 23, 25; musiikkifilosofia 364–366, 378; prosessifilosofia 350; ks. myös ympäristöfilosofia
- Folk-liike 19, 53, 95–100, 107, 109–110, 146–147, 157, 196
- G**
- Gibson Music Corporation 143, 145, 147, 158–162
- H**
- Hengellisyys, henkisyys 43–44, 388, 391, 393–394; uushenkisyys 42, 44, 78
- Hiljaisuus 17, 45, 78, 104, 133, 170, 176, 180, 186, 199, 222, 229, 263–265, 269, 271, 295, 316, 324, 373, 384
- Hiphop, räppi 3–4
- Häly 44, 48–49, 119, 176, 179, 373, 365–366, 368–370, 375, 380
- I**
- Identiteetti 15, 37–38, 143, 172–173, 213, 217, 233–234, 251, 262, 269, 274, 284–285, 342, 354
- Ihmiskeskeisyys (antroposentrismi) 22, 97, 343–344, 352; kriisi 343; ei-ihmiskeskeisyys 23, 343–345, 352, 355, 358–359, 378
- Ihmisiäni 22–23, 341–346, 350, 352–353, 355–358, 389, 390, 400–401; ks. myös laulu
- Ilmastonmuutos 3–6, 10, 12, 18, 35–36, 40, 52–53, 55, 57–58, 61, 67, 69, 79–80, 83, 176, 178, 353, 384, 403; kieltäminen 36, 45–47, 55–57, 179
- Ilmastotrauma ks. trauma
- Immersio (upottavuus) 386, 395–399, 401–402
- Impressionismi 51, 253, 260, 265, 268, 273–274, 307, 324, 328, 332
- Improvisointi 171, 188, 376–378
- Intermediaalisuus 254
- Ironia 19, 56–57, 181–182, 201–202, 206, 212, 402–404
- Iskelmä 95, 106, 109, 231, 233–234
- Itämeri 3, 16, 270

J

Joiku 8, 261, 296

K

Kaikkivoipuu 45, 402, 404
 Kansalaistoiminta 67; ks. myös aktivismi
 Kansallismaisuus 284, 295, 332; Koli 235–236
 Kansallisromantiikka 12, 235–236, 253, 261, 274, 314
 Kansallisuusate ks. nationalismi
 Kansanmusiikki 1, 53, 96, 275, 284, 286–288, 290, 298, 371
 Kansanperinne 51, 131, 262, 273, 287, 298
 Kapitalismi, markkinatalous 35, 214, 253–254, 347, 356, 366, 368, 378; tietokapitalismi 347; uusliberalismi 59
 Karhofest 20, 170, 179, 189
 Karjala 4, 40, 170, 222, 235, 238, 287–288, 298–299; karelianismi 298
 Kaupallisuus 57, 105, 148, 157, 161, 189, 203, 368; ks. myös soitinkauppa
 Kaupungistuminen 93, 98, 108, 213, 253
 Kehollisuus 25, 38–39, 43, 45–46, 153, 170, 187–188, 195, 206, 229, 342, 350, 352–354, 357, 378, 396
 Kenttä-äänitykset 68–69, 73, 76–78, 81–82, 389, 400
 Keskinäisriippuvuus 40, 42, 45–47, 49, 60, 198, 343–349, 355
 Kestävyys ks. ekologinen kestävyys
 Kieltäminen 46, 56, 179
 Kitara; markkinat ja teollisuus 20, 141, 143–147, 163, 258; valmistus 141, 144, 150, 154, 162; ks. myös soitinpuu ja soitinrakennus
 Kognitiivinen dissonanssi 39, 56
 Kokeellisuus 3, 8, 13, 47–48, 53, 188–189, 225, 238, 351, 358, 364–365, 372, 375, 379–380, 387–388
 Kolonialismi, jälkikolonialismi 35, 55; jälkikolonialaali tutkimus 198
 Konemaisuus 43–44, 46, 131, 207, 389; konemusiikki 23, 386
 Kotiseutu 15, 258, 261–262, 264, 271, 299, 376
 Kuivuus 3, 7
 Kulttuurihistoria 16, 95, 196, 307

Kuluttaminen 55, 58, 74, 97, 163, 177, 183, 190, 368
 Kuolema 2, 35, 48–49, 52, 97, 110–111, 118, 120, 123, 127–130, 132–134, 197, 226, 386, 390–391, 399, 403
 Kuuloaisti 39, 156, 174, 224
 Kuuntelukävely 82, 85, 224
 Kuunteleminen 39, 59, 69, 76, 83–84, 109, 155, 176, 377, 388–389; ks. myös eko-kuuntelu sekä syväkuuntelu
 Kuvataide 4, 115, 118, 122, 235, 265, 307, 397
 Köyhyys 35, 40, 57, 93, 99, 227, 254

L

Lacey Act -luonnonsuojelulaki 156–159
 Lauluääni 53, 352–354, 356–359; ks. myös ihmisääni
 Linnut 21, 37, 47–50, 60, 80, 128, 196, 275, 292–293, 320, 332, 376; linnunlaulu 2, 78, 116, 122, 124, 207, 258, 263–264, 292, 312, 388; joutsen 18, 48–52, 60, 319, 333
 Luokka 97–98, 118, 125–126, 128, 181, 183–184, 255, 298, 347; työväki 21, 96, 118, 228–229, 253, 314, 321, 348, 367
 Luonnonsuojelu 4, 12, 14, 40, 48, 51, 82, 144–145, 156, 170, 260
 Luontosuhde 3–4, 8–9, 12–14, 17–19, 21, 25, 51, 59, 75, 93, 96, 112, 121, 124, 134, 186, 251–252, 259–260, 264, 268–269, 276, 295–296, 364, 372
 Lähiluku 20, 117, 195, 197–199, 215–216; ekologinen 20, 195–198, 215–216
 Länsimainen kulttuuri tai ajattelu 2, 12, 35, 38, 50, 55, 57, 122, 273, 341, 345, 348, 355, 366, 385, 391–393

M

Maailman äänimaisuus -hanke (World Soundscape Project) 71, 223, 237, 372
 Maailmankuva 24, 128, 178, 297
 Maailmanloppu ks. apokalypsi
 Maantiede 6, 72, 76, 141, 170, 221, 231, 254, 307; ihmis- 222; kulttuuri- 98
 Maaseutu 97–100, 121, 124, 212–213, 231, 239, 260, 326
 Maisema 22, 48, 52–53, 55, 73–74, 79, 82, 98, 115–116, 118, 121, 124, 130, 180,

185, 207–209, 214, 237, 260, 269, 284,
293, 295–296, 307–308, 312, 329–330,
398–399; ks. myös vesimaisema sekä ää-
nimaisema
Marxilaisuus 96, 198, 348, 366, 368, 380
Masennus 36, 52, 56; ilmasto- 36, 55–56
Media 57, 146, 161, 254, 348–349; mediatai-
de 23, 343, 358; moni- 19, 254; sosiaali-
nen 94–95, 100, 110, 179; ks. myös au-
diovisuaalisuus
Mediatutkimus 103, 162, 199, 215, 341–342
Meidän Festivaali 60–61
Meluongelma; valtamamerissä 70
Metallimusiikki 3, 110, 385
Minimalismi 80, 183, 264; jälkiminimalis-
mi 14, 42, 48, 53
Moderni 12, 35, 38, 51, 125, 131, 230–231,
234, 253, 260, 269, 274, 345
Modernismi 8, 12, 21, 42, 249–255, 258–
262, 264–265, 268, 271, 273–275, 307;
vihreä 252–255, 259
Moniaistisuus 20, 156, 273–274, 308, 350
Muisti, muistelu 21, 94, 98, 200, 207, 221–
225, 227, 232, 235, 237, 249–250, 252,
262, 275, 367
Musiikkihermeneutiikka 22, 37, 117, 288,
293–296, 300
Musiikkifestivaalit ks. festivaalit
Musiikkikasvatus, musiikinopetus 5, 16,
286, 311
Musiikkitiede 22, 24, 58, 285–286, 288, 295,
297, 300, 302, 307–308; 1930–40-lu-
vun Suomessa 22, 284–289, 294, 296–
298, 300
Myytti 44, 51, 99, 102, 107, 115, 122, 141,
253, 261–262, 332
Myötävärehtely 39, 46, 59, 175

N

Narsismi 36, 39, 45–46, 49–50, 55, 59
Nationalismi 22, 130–131, 134, 214, 236,
284–285, 288–291, 295–296
Newport Folk Festival 99, 147
Nollapäätöspäivä 4
Nostalgia 19, 56, 100, 105, 112, 121, 123,
127, 213, 237, 239, 262, 348
Nyky musiikki 3, 11–12, 36, 57–58, 119, 395,
397

O

Omaehtoinen musiikintekeminen 20, 23,
169, 171–173, 175, 178–180, 183–185,
188–190, 367, 370, 379
Omnipotenssi ks. kaikkivoipuus
Ooppera 3, 19, 22–23, 25, 115–120, 122–
135, 256, 273, 276, 312–313, 341, 343,
346, 350–358
Orfeus-myytti 115–116, 312–313
Orgaanisuuden idea 2, 118, 289, 291, 302
Orjuus 35, 348
Orkesterimusiikki 14, 39–47, 58–60, 257–
259, 261, 276, 290, 312, 314–320, 322,
324–325, 329, 366

P

Paikka, paikallisuus 15–16, 18, 21, 55, 68,
72–76, 80, 82, 98, 107, 111, 170, 196,
209, 214, 223, 232, 236–237, 254–255,
262, 274, 285, 353, 387, 389; *locus amo-
renus* 122; paikkasidonaisuus 21, 222,
370; topofilia 75
Pastoraali 19, 48, 50–51, 97–106, 108–109,
111, 115–117, 119, 121–125, 127–130,
132, 273, 292, 312, 326, 332; komplek-
sinen 51; postpastoraali 19, 116–117,
120–125, 127–129, 134
Pato, vesivoima 55, 82, 209–211, 264
Pedagogia, kasvatus 5–6, 16, 18, 55, 67–69,
347
Performanssi 4, 23, 25, 85, 170, 179–181,
343, 358
Populaarikulttuuri 98, 103, 108, 142, 157,
174, 231, 254, 300, 392, 400, 403
Populaarimusiikki 19, 94–96, 105, 110, 163,
207, 231, 308, 333
Postapokalypsi 23, 384–386, 390, 392, 396,
399–400, 402–404; ks. myös apokalyp-
si sekä ambient
Posthumanismi 3, 22–23, 47, 344, 355–356,
359, 386, 397
Postmoderni 53, 58, 60
Protesti 97, 110, 369; protestilaulu ja -mu-
siikki 1, 110; protestitaide 254
Psykoanalyttinen ympäristötutkimus 18,
36–39, 45
Psykologia 13, 17, 36, 59, 67, 71, 176, 178,
198–199, 213, 351

Puolustusmekanismit 36, 39, 55

Puulajit ks. soitinpuu

Q

Queer-tutkimus 3, 216

R

Reivit 176, 190

Riippuvuus ks. keskinäisriippuvuus

Riisto 4, 35, 55, 57, 348

Riskiyhteiskunta 57

Rock 3, 93, 98–99, 102, 109, 147, 157, 231

Ruoka; ruokatalous

Ryminen ympäristöön virittäytyminen (saman tahdistuminen) 50

S

Saamelaiset 3–4, 8, 40, 261, 296

Saasteet 10, 12, 40, 55

Sademetsät 10, 12, 149, 387, 388

Seurojentalot 227, 229, 239

Sfäärien harmonia 2, 43–44, 50, 260

Sisällyttäjä 56

Soitinpuu 20, 141–144, 153, 155, 158, 161, 163; brasilianruusupu 20, 141–143, 147–155, 158, 163; intianruusupu 150–152, 154, 163; Val di Fiemmen kuusi 153

Soitinrakennus 142–151, 154–156, 158, 161–163

Spektaakkeli 103, 172, 177, 189, 367

Stradivarius-soittimet 143, 153

Suihkulaulut 10

Sukupolvi 19–20, 42, 52, 60, 70, 94, 107–109, 111, 163, 206, 212–213

Sukupuoli 24, 126–127, 203, 234, 255, 342

Suomen ympäristökeskus (SYKE) 7, 148–150

Surrealismi 19, 99, 102–104, 108–109

Syksen sävel -laulukilpailu 105

Synkkä ekologia 399–400

Syväkuuntelu 365, 375–376, 378–379

Sävelmaalailu 42, 44, 122, 258, 264–265, 269, 318

T

Taidemusiikki 18, 35–36, 39, 50, 58–59, 73, 284, 291, 298, 349, 354, 370–371, 373–374

Taloudellinen ja teknologinen ajattelu 11, 36, 49, 57, 142, 144, 146, 157–158, 160, 213–214, 348; talous 42, 60, 70, 161, 163, 147, 184, 228, 234, 344, 347, 366, 380

Tanssilavat 21, 124, 126, 228–231, 233–235

Teknologia 11, 35, 46, 48–51, 59–60, 72, 78, 98, 130, 142, 175, 179, 203, 206–207, 212, 232, 253, 264, 341, 343–344, 347, 351–352, 354, 356, 358, 364, 368, 372, 392

Teollisuus, teollistuminen 12, 17, 35, 53, 57, 72, 78, 96, 98, 131, 159, 163, 213–214, 221, 236, 253–254, 260, 264, 332, 348, 366–367, 371, 379–380

Tiedostamaton 36, 58, 77, 214, 253, 384

Toiminnallinen tutkimus 5, 7, 10, 16–17

Topofilia ks. paikka

Topos 37, 43–45, 50, 116–117, 120, 122, 124–126, 128–129, 131–132, 135, 290

Torjunta 8, 25, 35–36, 38, 49, 56

Trauma 14, 25, 35, 37–39, 45, 49, 56–58, 290; ilmasto- 18, 36–38, 47, 52–53, 57–58; kulttuurinen ja yhteisöllinen 37–38; ympäristö- 18, 35–39, 56, 58

Tunteiden käsittely musiikissa 13–14, 38, 56, 178–179, 183, 396

Tuuli 50, 94, 99–101, 106–107, 110–111, 235–236, 316, 318, 331; tuulikone 203–206

U

Uhanalaisuus 55, 141, 148, 157, 182; soittinmateriaaleissa 20, 141–145, 146, 148–149, 155–158, 160–162; ks. myös soitinpuu sekä CITES

Urkupiste 42–44, 46, 48, 50, 256, 258, 265, 269, 273, 276; ks. myös drone

Utopia 96, 130, 396

Uusmaterialismi 22, 344–345, 351, 359, 397

V

Valkoisuus 97

Valta 23, 35, 130–131, 160, 162, 225–226, 233, 347–348, 355, 370–371, 380

Valtameri 10, 41, 70, 79, 82, 84, 208, 317; valtamerellisyys 396

Vasemmisto 94, 96, 105, 162, 227, 229, 347, 365

Veden kulutus, vesipula 6–7

Vesimaisema 22, 307–308, 310–311, 325, 331–332

Vieraantumisen 12, 116, 128, 224, 254, 260, 271

Vuodenajat 101, 111

W

Water Soundscape Composition -sävellyskilpailu 18, 22, 67–68, 75

Y

Ydinsota 118

Ydinvoima 12; onnettomuudet 392; ydinjäte 46, 55–56

Yhdistyneet Kansakunnat 40; ilmastokokoukset 40, 61

Yhteiskuntakritiikki 19, 94, 103, 105, 115, 119; kantaottavuus 61, 94, 99, 103, 105–106, 109–111

Yhteisöllisyys 3, 5, 13–14, 17–18, 36–38, 58, 109, 225, 233, 285, 355, 356, 387

Yhteisötaide 3, 6

Ympäristöahdistus 59, 174, 178; ks. myös ahdistus

Ympäristöaktivismi ks. aktivismi

Ympäristöaktivistiset musiikkisovellukset 6–7, 9–10, 16

Ympäristöapokalypsi ks. apokalypsi

Ympäristöfilosofia 3, 23, 70, 386, 392, 398, 402–403

Ympäristöjärjestöt 6–7, 9, 159

Ympäristöhuoli 3, 20, 36, 39, 52, 57–58, 169, 171, 174, 176–177, 179, 190

Ympäristökasvatus 5–6, 55

Ympäristökriisi (ekokriisi) 7–13, 17–19, 24, 37, 39–40, 51, 55–56, 67, 70, 141, 196, 225, 236–237, 343

Ympäristöneuroosi 36, 45

Ympäristöongelmat 3, 10–14, 24, 35, 40, 46, 57, 71, 74, 112, 252, 352, 372, 392, 402–403; ympäristökatastrofi (ekokatastrofi) 3, 10, 49, 53, 60, 77, 80, 83, 118–119, 123–124, 131, 134, 398; Talvivaara 4; Tšernobyl 392; ks. myös ilmastomuutos

Ympäristösuhde 8, 10, 15, 19–20, 37, 59, 67, 69, 77, 81–84, 115, 169, 171–175, 180, 188; ks. myös luontosuhde

Ympäristötietoisuus 7, 10, 12–13, 18, 67–69, 73, 76, 83, 99, 158, 346, 352, 364, 377, 396

Ympäristötrauma ks. trauma

Ympäristöntutkimus 6

Ä

Äänellinen intiimi 21, 225, 233–235

Äänikävely 72, 85, 224; ks. myös äänimui-
telukävely

Äänimaisema 2, 48, 50, 67–71, 74, 79, 82–84, 119, 125, 132–133, 170, 174, 186–187, 208, 222–224, 238, 264, 320, 368, 372–376, 378, 384, 386–389, 393–397, 399, 401, 404

Äänimaisematutkimus 8, 13, 18, 23, 67, 69, 73–75, 81, 173–176, 222, 236–238, 317, 372

Äänimaisemasäveltäminen 13, 18, 67–75, 80–81, 83–85, 170, 175, 223

Äänimui-
telukävely 222, 224; ks. myös aisti-
muistelukävely

Äänimuisto 222–223, 226

Äänitaide 11, 13, 23, 25, 47, 67, 72, 84–85, 169, 238–239, 343

Ö

Öljy 46

Sarjassa aikaisemmin ilmestynyt

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 1:

Kuinka tehdä taidehistoriaa? Toimittaneet Minna Ijäs, Altti Kuusamo ja Riikka Niemelä (2010)

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 2:

Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä. Toimittaneet Siru Kainulainen ja Viola Parente-Čapková (2011)

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 3:

Tulkintojen aika: kirjoituksia ajallisuudesta kirjallisuudessa. Toimittaneet Hanna Meretoja ja Aino Mälikalli (2012)

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 4:

Erot ja etiikka feministisessä tutkimuksessa. Toimittaneet Kirsti Lempiäinen, Taru Leppänen ja Susanna Paasonen (2012)

Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja 5:

Machineries of Public Art: From Durable to Transient, from Site-bound to Mobile. Toimittaneet Johanna Ruohonen ja Asta Kihlman (2013)

Utukirjat 6:

Taide, kokemus ja maailma. Risteyksiä tieteidenväliseen taiteiden tutkimukseen. Toimittanut Yrjö Heinonen (2014)

Utukirjat 7:

Säännelty vapaudet. Tulkintoja toiseuden tuottamisesta. Toimittaneet Marianne Liljeström ja Marko Gylén (2014)

Utukirjat 8:

Kipupisteissä. Sairaus, kulttuuri ja modernisoituva Suomi. Toimittaneet Jutta Ahlbeck, Päivi Lappalainen, Kati Launis, Kirsi Tuohela ja Jasmine Westerlund (2015)

Utukirjat 9:

Musiikillinen improvisaatio. Keskustelunavauksia soivan hetken kulttuureihin. Toimittanut Erkki Huovinen (2015)

Sarja ilmestyi aiemmin nimellä Turun yliopiston taiteiden tutkimuksen julkaisuja.

MUSIIKKI JA LUONTO

Soiva kulttuuri ympäristökriisin aikakaudella

Toim. Juha Torvinen ja Susanna Välimäki

Luonto innoittaa musiikin tekijöitä ja tutkijoita. Luontokuvastolla ilmennetään elämän peruskysymyksiä ja sielunmaisemia. Musiikki voi kuvastaa luontokokemusta ja luoda tunteen ympäristöön tai paikkaan kuulumisesta. Luonnollisuus on usein ollut säveltämisen ihanne, ja onpa koko maailman-kaikkeudenkin epäilty soivan musiikillisia lukusuhteita.

Ympäristökriisin aikakaudella musiikin ja luonnon suhde näyttäytyy uudessa valossa. Musiikissa kuuluu ympäristöhuoli. Ekologisen kestävyuden haasteet muokkaavat musiikkikulttuuria ja musiikintutkimusta.

Musiikki ja luonto paneutuu näihin kysymyksiin. Se pohtii musiikin ja äänen suhdetta luontoon nykypäivän näkökulmasta. Samalla se esittelee ekomusikologiaa eli ekokriittistä musiikintutkimusta. Kirjoittajat ovat musiikin ja kulttuurin tutkijoita.

UTU
Utukirjat



Kannen kuva: Laura Paavilainen, *Nurkka*, 2009, kromogeeninen värivedos (editio 1/5+ap), 80 x 100 cm.